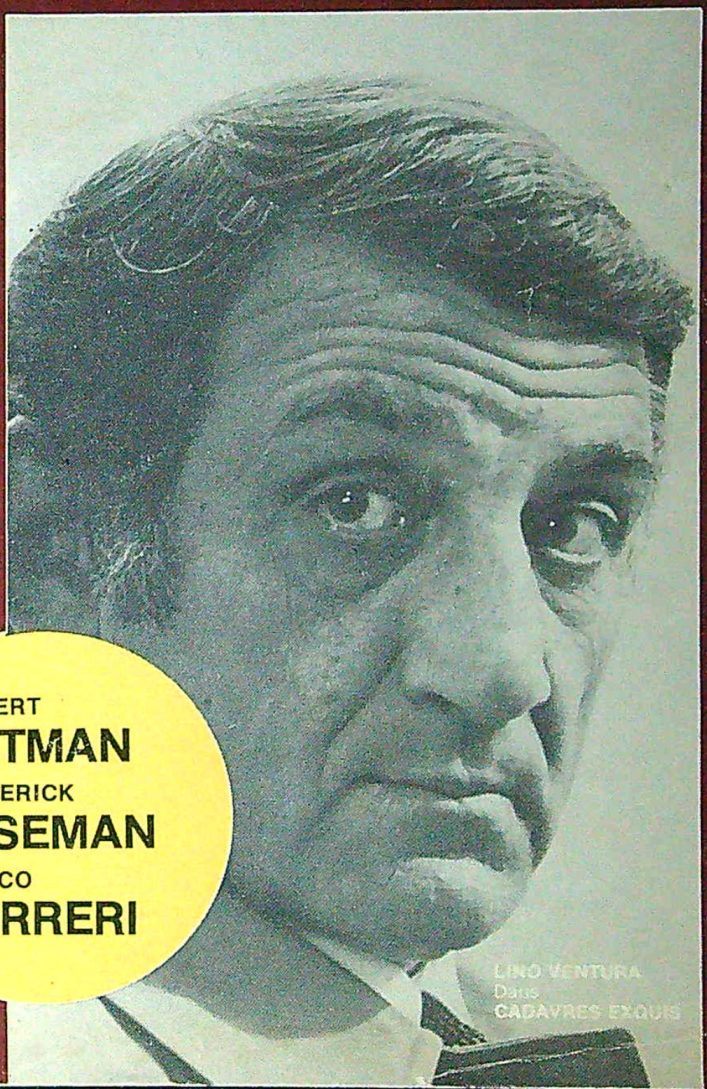
cinéma 76

NUMERO 210 JUIN



ROBERT
ALTMAN
FREDERICK
WISEMAN
MARCO
FERRERI

LINO VENTURA
Dans
CADAVRES EXQUIS

cinéma 76

6, RUE ORDENER
75018 PARIS

TELEPHONE 208.72.93

TARIF DES ABONNEMENTS ANNUELS
(12 NUMEROS)

France :	83 F
Belgique et Suisse	90 F
Autres pays :	110 F
Membres F.F.C.C. :	73 F (avec talon)

REGLEMENT :

- par C.C.P. : Centre La Source 34.120.44
- par chèque bancaire : à l'ordre de F.F.C.C. - Cinéma 75

CHANGEMENTS D'ADRESSE

- joindre 2 F en timbres
- faire parvenir avant le 15 du mois

- **RELIURES (pour 12 numéros) : 18 F**
- **FORMULES D'ABONNEMENT, COMMANDES DIVERSES : voir nos pages couleur**

Sur toute correspondance,
préciser « Administration » ou « Rédaction ».

PUBLICITE

INFORMATION 2000
32, Rue Le Peletier - 75009 PARIS
Tél. : 770.40.18

cinéma

76

FEDERATION FRANÇAISE DES CINE-CLUBS

REDACTEUR EN CHEF :
GASTON HAUSTRATE

COMITE DE REDACTION :
ALBERT CERVONI, CLAUDE MICHEL CLUNY, GERARD FROT-COUTAZ, FRANTZ GEVAUDAN, JACQUES GRANT, MICHEL GRISOLIA, RAYMOND LEFEVRE, JEAN-LOUP PASSEK, DOMINIQUE RABOURDIN, TRISTAN RENAUD.

COMMISSION F.F.C.C. :
JEAN-PIERRE PIQUEMAL (Président FFCC), FRANCOISE CALVEZ-ANNIE PIQUEMAL (Secrétaires Générales), HELENE BLANC (Trésorière), MIREILLE AMIEL (Déléguée Générale FFCC), JACQUES CHARMATZ, JACQUES COURCIER, DANIEL OLLIVE, JEAN-PIERRE LE PAVEC, GEORGES SUTRA.

DOCUMENTATION :
RENE GIEURE

TOUTE CORRESPONDANCE :
6, RUE ORDENER, PARIS 18e
TEL. 208.72.93

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays y compris l'URSS

Imprimerie spéciale de « Cinéma 75 »
76 - YVETOT

LE KIOSQUE A JOURNAUX

* En vente tous les jeudis - 3 F 50

* Dans toutes les Gares S.N.C.F. et du métro.

* Dans toutes les Maisons de la Presse

49, Faubourg Poissonnière,

75 009 PARIS

FRANCE NOUVELLE C'EST L'HEBDOMADAIRE POLITIQUE DU PCF

L'abonnement d'essai : 10 semaines : 25 F.

Un an : 120 F ; 6 mois : 65 F
CCP. 5320-69 Paris.

6, Boulevard Poissonnière
Paris-9ème

PAS A PAS

Revue trimestrielle de la Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture - et de ses 19 fédérations régionales

abonnement : 20 F par an

F.F.M.J.C. 15 rue la Condamine
75017 PARIS

Tél. 387.30.04
CCP 4577-23 PARIS

l'unité

Hebdomadaire d'information et organe d'expression du courant socialiste en France

Prix du numéro : ..... 4 F
Abonnement annuel : ..... 120 F
Parution : Tous les vendredis

Rédaction : 5, rue Viollet-le-Duc
Paris-9e - Tél : 878.44.34
Administration 41, Boulevard Magenta
Paris-10e - Tél. : 208.23.50

SI VOUS VOUS
INTERESSEZ
AU
MONDE ARABE

lisez chaque mois

**FRANCE
PAYS
ARABES**

*en vente dans
les kiosques
ou sur abonnement*

**12, Rue Augereau
PARIS 7e**

**75
TITRES**

sur le cinéma, le son
et la photographie.

ainsi que la revue des professionnels et amateurs du film étroit et de la vidéo.

**CINÉMA
PRATIQUE**

**Editions Techniques Européennes
16, Quai de la Marne - 75019 Paris**

Remplissez, découpez ou recopiez et vous recevrez par retour contre 3 F en timbres, le catalogue librairie.

Nom _____

Rue _____

_____ N° _____

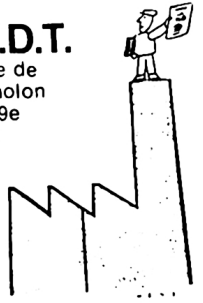
Code postal _____

Ville _____

désire recevoir le catalogue librairie

syndicalisme

Magazine
de la
C.F.D.T.
26, rue de
Montholon
Paris-9e
2 F 50



tribune socialiste

PSU

hebdo du Parti Socialiste Unifié

l'actualité politique, sociale et culturelle

9 rue Borromée
Paris-15e
Abonnements :
1 an ..... 100 F
6 mois ..... 60 F

en vente chaque jeudi : 4 F
abonnement annuel : 150 F
14-16, rue des Petits-Hôtels, Paris 10e
CCP La Source 32.760.99

CINE BAZAR MINOTAURE

11 bis, rue des Halles
75001 PARIS - 508.51.04

affiches - photos
objets - disques

DE CINEMA

ouvert tous les
jours sauf lundi
de 11 h. à 19 h 30

le cinéma
qui se fait
au québec

cinéma
québec
revue mensuelle

dans chaque
numéro:
informations
critiques
analyses
documents

abonnement (10 numéros)
canada: $6.50, étudiant $5.00
étranger: $9.00, étudiant $7.00

cinéma/québec
c.p. 309, station outremont,
montréal 154
québec, canada
(514) 272-1058

● A la suite d'une première tournée d'animation sur le cinéma dans les centres de vacance et maisons familiales pendant l'été 1975, « Le Cinoche pour tout le monde » renouvelle pour 1976 sa tentative, avec la collaboration de la F.F.C.C. Nous recherchons quelques personnes motivées pour accomplir une partie du chemin avec nous. Pour prendre contact, et obtenir tous renseignements complémentaires, écrire à Denys Piningre, 8, rue Primatice, 75013 Paris, ou appeler Christophe Voix au 672 64 38.

POSITIF

revue de cinéma

CHAQUE MOIS 80 PAGES ET PLUS DE 50 PHOTOS

N° 180 — avril 1976
Le nouveau « nonsense » anglo-saxon
John Cassavetes
« La Spirale » : Etude du film et entretien.
Jorge Luis Borges : Ecrits sur le cinéma
La Comédie musicale : Minnelli, George Sidney et entretien avec Leslie Caron
URSS : Le décret de nationalisation du cinéma russe.
Les films du mois et les livres.

Le numéro : 12 F
ABONNEMENTS :
France : 12 numéros 115 F
Autres pays : 12 numéros 135 F

Je désire m'abonner à partir du N° .....
Nom : .....
Adresse : .....
.....
Ville : ..... Cde Post. .....
Ci-joint mon règlement à l'ordre des Editions OPTA, 39, rue d'Amsterdam, 75008 PARIS.

- Chèque bancaire ou mandat-poste.
- Chèque postal, C.C.P. 31.529-23 La Source.
- Mandat de versement.

la librairie des vrais cinglés de cinéma...
LE CINEMA DE LA LIBRAIRIE
7, r. des ursulines. paris 5.
633.48.43

AFFICHES
PHOTOS
LIVRES
REVUES
DISQUES

vous annonce la parution de son

CATALOGUE 1976

5 timbres

7, rue des Ursulines - 75005 PARIS - Tél. 633.48.43

Vente par correspondance
C.C.P. Paris n° 2155563

Chaque mois.

faire

vous donne des informations
inédites sur les expériences
qui montrent comment
on pourrait effectivement
« changer la vie ».
vous fournit des dossiers
utiles sur les grands problèmes
du moment.
vous place au cœur
des recherches et des débats
de la gauche.

Robert Chapuis, Jean-Pierre Cot, Claude Estier, Lionel Jospin, Gilles Martinet, Daniel Mothé, Bernard Pingaud, Jean Pronteau, Jean Rey, Michel Rocard, Dominique Taddei, Alain Touraine, Patrick Viveret et Jean-Pierre Worms collaborent à

faire

la revue du socialisme autogestionnaire

Pour vous abonner envoyez votre nom, votre adresse et un chèque ou un mandat de 100 francs à FAIRE, 48, rue Sainte-Anne, Paris (2e). 742.84.05.

A

CINEMA NOUVEAU

B.D NOUVELLE..

METAL HURLANT!

L F EDITIONS.
32 Rue Yves Toudic. 75010 PARIS

CINE-CLUB

CONFRONTATION, vous connaissez ?

Premier Festival International de Critique Historique du Film, « **Confrontation** » en était à sa douzième édition.

A la base, un ciné-club F.F.C.C., « Les Amis du Cinéma » de Perpignan ; une tradition, la première semaine des vacances universitaires de printemps ; un thème, cette année, donc le douzième : « Les Amériques latines dans le miroir du Cinéma » ; en bref, une cinquantaine de films, de « **La Spirale** » à « **La Vie de Christophe Colomb** » (G. Bourgeois 1971), de « **l'Ennemi Principal** » à un hommage à Ninon de Sevilla, des dessins animés (« Saludos amigos » par exemple), des courts métrages...

Ce qui a fait, dès ses origines, l'originalité de la manifestation c'est la participation de la Cinémathèque de Toulouse, co-organisatrice, elle-même affiliée à la F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film), et grâce à laquelle le thème est également abordé par une rétrospective qui est l'occasion de voir, revoir ou découvrir des œuvres rarissimes. Le « **Christophe Colomb** » mentionné plus haut a été découvert à la Cinémathèque de Moscou qui en a fait tirer une copie spécialement pour « **Confrontation** ».

Car c'est aussi une des originalités de la manifestation que de « servir l'Histoire du Cinéma » pour reprendre un des objectifs des « Cahiers de la Cinémathèque », revue éditée à Perpignan et autre entité sous le patronage de laquelle est placé « **Confrontation** ».

Il ne suffisait donc que d'un « coup de pouce » pour donner à la manifestation une audience plus grande, c'est-à-dire pour dépasser le simple réseau d'informations qui a été celui des amis qui l'ont jusqu'ici fait connaître.

Ce coup de pouce est venu de la Municipalité de Perpignan qui, par la promesse d'aide matérielle annoncée en 75 et tenue, a permis d'accéder au stade de Festival.

Premier Festival de Critique Historique du Film : « **Confrontation XII** » dirigé par Marcel Oms, directeur des « Cahiers de la Cinémathèque » et par Raymond Borde, conservateur de la Cinémathèque de Toulouse, a été placée dès la première année sous la présidence effective de Jean Mitry.

De la notion de festival n'a été retenu que l'impact culturel qu'un tel titre peut conférer à une telle manifestation : toute orientation dans le sens d'une rencontre à caractère mondain en a été exclue dès le départ. « **Confrontation** », titre qui par ailleurs reste le chapeau du festival, devait garder, a garde et gardera son cadre populaire qui a toujours été le sien (à titre d'exemple la participation complète était de 70 frs.). Impact culturel et caractère populaire supposait donc une participation importante à tous les niveaux, le jugement qualitatif ne pouvant pas être porté par les organisateurs, encore que les lettres de participants arrivant au Palais des Congrès, lieu de la rencontre, sont pour nous des encouragements.

Cette participation souhaitée a, dès cette première année, dépassé nos prévisions. Il faut dire que six projections étaient prévues par jour et ce pendant huit jours, deux salles (1200 places et 400 places) fonctionnant simultanément pendant les deux séances de l'après-midi.

Huit cents personnes en moyenne ont assisté à chaque séance. 512 cartes complètes ont été vendues, les séances du soir se déroulant toutes devant des salles combles. Plus de mille personnes par exemple sont restées pour les débats de « **Il pleut sur Santiago** » et « **La spirale** ».

La participation des invités a répondu à l'attente des organisateurs. Réalisateurs : Léopoldo Torre-Nilsson venu spécialement d'Argentine pour une rétrospective de son œuvre et amenant des films inédits en France (Martin Fierro par exemple), Armand Gatti, Raul Ruiz, Helvio Soto, Jacqueline Meppiel et A. Mattelart : des écrivains : Jean Cayrol, Jean Meyer, A. Labrousse, Marc Ferro, Severo Scorza (Pérou) : des historiens, critiques de cinéma et personnalités diverses : Jean Mitry, B. Amengual, Miguel Porter, Ignacio Ramonet, Samuel Lachize, Jacques Siclier, Louis Marcorelles, Robert Grelier, J.P. Jeancolas, Pierre Guibert, J.P. Piquemal, B. Chardère : des producteurs et acteurs : Ricardo Munoz-Suay, Lucienne Hamon, José-Maria Flotats...

Pour terminer et avant de laisser la conclusion à Armand Gatti, il est bon de rappeler que la réussite morale de ce pari, accepté il y a plus d'un an, lorsque P. Alduy, le maire de Perpignan, annonçait la possibilité d'aller au-delà de ce qu'avait toujours été « **Confrontation** », est due à une équipe de bénévoles issue d'un ciné-club, équipe qui a sans cesse cru que l'action militante à la base peut toujours aboutir dès l'instant où elle s'inscrit dans une logique d'animation.

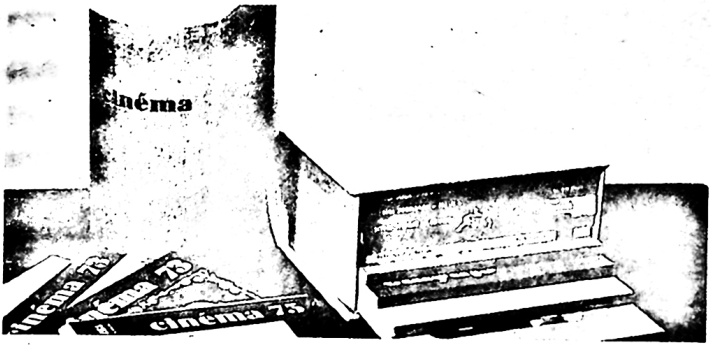
Et c'est ce qui a permis, sans en connaître les diverses phases, à Armand Gatti de signer sur le livre d'or de « **Confrontation** » : « Bienheureuse la ville où l'on peut se relire, renouer avec soi le dialogue tissé à travers les années, avec par-dessus la constellation Oms et ses « amis ». Bienheureuse la ville qui se bat contre la fatalité d'être une ville. »

André Abet

FESTIVAL DE
PRADES
en Roussillon (66)
DIX-SEPTIEMES
RENCONTRES
INTERNATIONALES
DU FILM
Vendredi 16 au Jeudi 22 Juillet.
☆ revoir ou découvrir l'œuvre de LUIS BUNUEL (la période mexicaine)
☆ le cinéma de notre temps films inédits de tous pays (en compétition)
☆
CINE-CLUB DE PRADES
FEDERATION FRANÇAISE
DES CINE-CLUBS
tous renseignements : FFCC Méditerranée, 6 rue Condorcet 34500 BEZIERS-tél. (67) 28.66.83.
CINE-CLUB, Mairie, 66 PRADES.

DE NOUVELLES RELIURES POUR « CINEMA... »

Nous vous proposons désormais un nouveau modèle de reliure sans tiges de maintien. Ce coffret en pleine toile, prévu pour contenir la collection d'une année (11 numéros), permet une consultation plus aisée des numéros, tout en conservant une esthétique digne de votre bibliothèque.



BULLETIN DE COMMANDE

Nom .....

Adresse .....

.....

Nombre de reliures commandées ☐

PRIX UNITAIRE : 18 F.

Ci joint
☐ chèque postal - F.F.C.C. - Cinéma 75
CCP La Source 34.120.44
☐ chèque bancaire
à l'ordre de FFCC - Cinéma 75

à envoyer : 6, rue Ordener, Paris 18e

● **Toute commande non accompagnée de son règlement ne pourra être prise en considération.**

l'Avant-Scène

viennent de paraître :
2 albums diapositives
de l'Avant-Scène Cinéma

BERGMAN

Tous les films de la période 1960/1973 en 120 diapositives noires ou couleur selon les films (films couleurs indiqués par C). Comme dans tous les autres albums diapositives, il s'agit en presque totalité de photogrammes réalisés par nous à partir des films eux-mêmes et non point des photos habituelles de plateau. Un deuxième album est en préparation pour la période 1945/1959.

1950/51	A travers le miroir	
1961	Les communiants	
1962	Le silence	
1963	Pour ne pas parler de toutes ces femmes	C
1965/66	Persona Daniel (épisode du film Samuelson)	
1966	L'heure du loup	
1967	La honte	
1968	Le rite	
1969	Fare (documentaire)	
1968/69	Une passion	C
1970/71	Le lien (The Touch)	C
1971/72	Cris et chuchotements	C

WESTERN

Dans ce premier album, couvrant la période la plus récente, un panorama en 120 diapositives, presque toutes en couleur. Tous les films ont été visionnés à la table de montage plan par plan. Ce travail long et méticuleux permet seul de choisir les plans les plus importants, en partant des besoins propres au cinéphile, à l'enseignant ou à l'animateur de ciné-club. Un deuxième album est en préparation pour la période 1903/1952.

1953	Johnny Guitar (NICHOLAS RAY)	C
1954	Vera Cruz (ROBERT ALDRICH)	C
1954	L'homme qui n'a pas d'étoile (KING VIDOR)	C
1956	Le jugement des flèches (SAMUEL FULLER)	C
1956	La prisonnière du désert (JOHN FORD)	C
1957	3 h 10 pour Yuma (DELMER DAVES)	
1957	Règlement de comptes à O.K. Corral (JOHN STURGES)	C
1958	L'homme de l'Ouest (ANTHONY MANN)	C
1958	Rio Bravo (HOWARD HAWKS)	C
1958	Le Gaucher (ARTHUR PENN)	
1959	Le vent de la plaine (JOHN HUSTON)	C
1965	Pour quelques Dollars de plus (SERGIO LEONE)	C
1968	Willie Boy (ABRAHAM POLONSKY)	C
1968	Butch Cassidy et le Kid (GEORGE ROY HILL)	C
1969	La Horde sauvage (SAM PECKINPAH)	C
1970	Little Big Man (ARTHUR PENN)	C
1972	Jeremiah Johnson (SIDNEY POLLACK)	C

Prix de chaque Album : France et étranger : 220 F (+ participation aux frais d'envoi 10 F)

* Albums déjà parus : Renoir (épuisé), Eisenstein, Welles (épuisé), Godard, Fellini, Bunuel.

■ « L'Avant-Scène » a édité 800 pièces et 200 films.
■ Textes intégraux et photos. Le numéro 7,50 F. (Etr. 9 F.)
■ 15 000 abonnés dans 75 pays.
27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6e - C.C.P. Paris 7353.00.

POUR FACILITER VOS DIVERSES COMMANDES

UN ABONNEMENT D'UN AN A « CINEMA 76 » (douze numéros). voir par ailleurs tarif étranger	83
UNE COLLECTION DE ONZE NUMEROS DE « CINEMA » (ANNEE 75) — RELIEE — PRIX DE PROMOTION (PORT COMPRIS)	100
... RELIURE (S) POUR UNE ANNEE DE « CINEMA » (ONZE NUMEROS) PRIX UNITAIRE	18
PLAQUETTE « DOSSIER DU COURT-METRAGE » PRIX UNITAIRE	8
.. ANCIENS NUMEROS DE « CINEMA » (voir détail par ailleurs) — PRIX UNITAIRE	8

BULLETIN DE COMMANDE

M. .....

Adresse .....

.....

souhaite recevoir le ou les commandes cochées d'une croix
ou _____
souhaite qu'elles soient expédiées à :

à M. .....

Adresse .....

.....

(avec votre carte de vœux et la mention « de la part de... »)

TARIFS DE L'ABONNEMENT A « CINEMA 76 » (douze numéros)

FRANCE	BELG. SUISSE	AUTRES PAYS
83 F	90 F	105 F

NUMEROS ANCIENS DISPONIBLES

109 - 110 - 111 - 114 - 115 - 121 - 129 - 132 - 133 - 134 - 135 - 138 - 146 - 148 - 149 - 150 - 151 - 155 - 156 - 158 - 160 - 161 - 162 - 163 - 164 - 165 - 166 - 167 - 168 - 169 - 170 - 171 - 172 - 173 - 174 - 175 - 176 - 177 - 178 - 180 - 181 - 182 - 183 - 184 - 185 - 186 - 187 - 188 - 189 - 190 - 191 - 192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200.

NUMEROS ANCIENS DEMANDES

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

MODES DE PAIEMENT

☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA 76.

☐ Virement postal à l'ordre de CINEMA 76, C.C.P. 34-120-44, Centre : La Source (nous adresser les 3 volets).

A ADRESSER A : CINEMA 76, 6. R. ORDENER P. 18°

UN ÉVÉNEMENT

TRENTE ANS DE CINEMA BRITANNIQUE

par Raymond Lefevre et Roland Lacourbe

○ La première livraison des Editions «Cinéma 76»
○ Un ouvrage indispensable à tout amateur de cinéma.

○ **Trois dictionnaires**
○ **Le recensement de tous les films**
○ **Une chronologie, diverses études**
○ **300 photos**
○ **Des index, une bibliographie,** etc...

Plus de 500 pages Prix 100 F.*
(Voir Bon de commande au verso.)

BON DE COMMANDE

M .....

Adresse .....

.....

Souhaite recevoir le livre « Trente ans de cinéma britannique ».

Ci-joint règlement (100 F.) par chèque de paiement :

- C.C.P. Centre La Source Cinéma 76 3412044.
- Chèque bancaire à l'ordre de F.F.C.C. Cinéma 76.

DANS L'EDITION CINEMATOGRAPHIQ

■ *Il y a eu « Trente ans de cinéma américain », un travail qui était le premier du genre. Voici maintenant « Trente ans de cinéma britannique ». Pour son deuxième volume, cette collection aborde l'étude d'un cinéma national presque ignoré. Cette invitation à la découverte est-elle l'une des préoccupations majeures de votre livre ?*

⌣ Certainement. Ce livre est né d'un sentiment commun d'injustice envers un cinéma méprisé parce que mal connu. Contrairement à ce qui se passait pour le cinéma américain, il ne s'est presque rien écrit sur le cinéma britannique, aussi bien en France qu'à l'étranger. Il y a eu chez nous un excellent « Premier Plan » de Jacques Belmans, mais qui se limitait au renouveau des années 60, un numéro spécial de « Image et Son » maintenant introuvable et une précieuse approche de l'école fantastique anglo-saxonne par Michel Caen et Jean-Claude Romer dans le regretté « Midi-Minuit-Fantastique ». En Angleterre également, on commence à se rendre compte que le cinéma britannique a été bien oublié. Même dans son pays. Un certain nombre de livres sont parus sur ce sujet au cours de ces dernières années. Nous en donnons une liste détaillée dans notre bibliographie générale. Mais il manquait un ouvrage qui soit à la fois une approche critique et un répertoire exhaustif. Il existe maintenant en langue française.

■ *Votre travail de recherche est impressionnant car vous êtes les premiers à faire un travail de ce genre sur le cinéma anglais. Pouvez-vous chiffrer la durée de ce travail et dire comment vous avez procédé ?*

⌣ Le projet de ce livre est né d'une conversation que nous avons eue au printemps de 1967. Le temps de nous libérer de certaines obligations personnelles et nous avons commencé le travail de défrichement dès 1968. Donc, sept années de travail effectif. Il faut dire que nous avions déjà collectionné, chacun de son côté, tout ce qui pouvait s'imprimer sur le cinéma anglais. Et que Raymond Lefèvre, depuis sa collaboration à « La Saison cinématographique », avait vu *tous* les films anglais sortis en France, les meilleurs et les pires. Il faut ajouter que le livre devait initialement paraître dans la collection éditée par C.I.B., à la fin de l'année 1972. Le projet a échoué par suite des difficultés matérielles auxquelles l'éditeur d'alors n'a pu faire face.

Nous avons donc revu et remanié le texte pour le mettre à jour jusqu'à décembre 1975. De sorte que « Trente ans de cinéma », titre de collection, correspond à trente-cinq ans. La structure du livre était toute tracée par le schéma même de la collection. Toutefois, nous avons adapté le plan de la collection à la structure spécifique du cinéma anglais. Nous voulons dire par là que cet art national ne répond pas aussi bien que le cinéma américain à la célèbre politique des auteurs.

Ceci nous a amené à favoriser l'intérêt que nous portons aux films eux-mêmes, au détriment parfois de leurs auteurs. Ce qui explique l'importance de la *Chronologie* qui analyse plus de 500 films (de 1940 à 1975). Une soixantaine, considérés comme les œuvres marquantes de chaque année, sont étudiés en une ou deux pages, avec générique complet, en fonction de la nouveauté du langage, de l'apport thématique ou de la place privilégiée dans un genre. On trouve également pour chaque année les faits historiques, économiques et culturels marquants.

Pour une plus grande facilité de consultation, nous avons groupé en un seul chapitre les metteurs en scène, puis les acteurs et actrices, vedettes ou de second plan, et les personnalités, c'est-à-dire scénaristes, musiciens, décorateurs, directeurs de la photo, producteurs, etc...

Chacune de ces personnalités est évoquée par un texte biographique, une appréciation critique et une filmographie. En ce qui concerne les acteurs et les actrices, nous avons réussi à trouver un portrait pour chacun d'eux. Ce qui permettra aux cinéphiles de mettre enfin un nom sur un visage populaire... ou inversement.

■ *Dans votre livre, beaucoup de chiffres, de tableaux synoptiques, d'organigrammes. Pourquoi tous ces chiffres?*

⌣ Oui, il y a l'organigramme qui précise la structure économique de l'industrie cinématographique britannique. Des tableaux qui résument la préhistoire du cinéma anglais, sa période du muet, les grandes œuvres de l'école de Grierson, celles de l'avant-guerre. Des chiffres qui précisent l'importance de la production, les variations de la loi d'aide (le Levy), le nombre des salles et leur fréquentation, le rapport entre les entrées et les licences TV, les recettes, les transformations en multisalles, la superficie des studios, etc...

Tout cela correspond à une partie du livre consacrée à l'histoire du cinéma anglais dans sa corrélation avec l'évolution de l'économie. Car, en deça des thèmes, des genres, des mutations de langage, des options idéologiques, il y a une infrastructure qui nous paraît capitale si l'on veut comprendre le cinéma anglais saisi dans son ensemble. La critique a souvent ignoré cet aspect d'un cinéma national, ce qui explique bien des contresens. Une cinéphilie coupée d'une telle référence nous paraît incomplète.

■ *Vous signez votre préface de vos noms, et vous ajoutez « inconditionnels ». Peut-on être objectif quand on se déclare inconditionnel?*

⌣ Cet « inconditionnel » que nous avons placé d'une manière, disons provocatrice ou sentimentale, veut répondre, avec près de vingt ans de retard,

au terrorisme critique des *Cahiers du Cinéma* de l'époque. Cette revue qui fit tant pour la découverte du grand cinéma américain, méprisait, attaquait à boulets rouges le cinéma britannique. Inconsidérément. Avec une partialité et une virulence qu'il est encore aujourd'hui difficile de s'expliquer.

Quant à l'objectivité...

Bien sûr, il faut se garder, autant que possible, d'une trop grande partialité ou d'une trop grande indulgence. Bien que l'indulgence soit certainement notre point faible.

Par bonheur, nous avons des conceptions et des goûts très souvent opposés sur l'appréciation d'un film ou d'un auteur. Chacun tempère les enthousiasmes, les délires ou les hargnes de l'autre. Pour donner un exemple qui sort du cinéma anglais, Raymond Lefèvre admire profondément Jean-Luc Godard, et Roland Lacourbe considère ce dernier comme le pire cinéaste jamais « posé » derrière une caméra. L'un est plutôt séduit par un cinéma moderne de préférence déconstruit, l'autre par un cinéma de fascination à grand spectacle...

Par ailleurs, nos formations respectives ont pu être des atouts pour un travail équilibré. L'un est philosophe de profession, l'autre ingénieur du son à l'ex-ORTF.

Raymond Lefevre et Roland Lacourbe

Il faut préciser aussi une nuance qui a son importance : notre ouvrage constitue avant tout le point de vue de deux critiques et historiens français sur le cinéma britannique, c'est-à-dire une optique bien particulière, attendue avec impatience et appréhension par les Anglais eux-mêmes. Il est curieux de constater à quel point les appréciations peuvent différer d'un individu à l'autre. A plus forte raison de part et d'autre du « Channel ».

Pour ne citer qu'un exemple, on sait de quelle notoriété jouit un cinéaste comme Terence Fisher chez les amateurs de fantastique en France. Cette considération remplit les Anglais d'une perplexité amusée. Et le fait que nous ayons choisi un film de Val Guest, **The Quatermass Experiment (Le Monstre)** comme une date, va les faire bondir hors de leurs pubs !

■ *L'équivalent d'un tel livre existe-t-il en Angleterre ? Ou dans d'autres pays, aux Etats-Unis par exemple ?*

⌣ A l'heure actuelle, non. Nous voulons dire bâti sur un schéma identique, avec étude de l'économie, la chronologie des films et les dictionnaires.

Il existe, en Grande-Bretagne, des dictionnaires excellents et parfaitement documentés, celui de Denis Gifford par exemple, mais qui ne donnent aucune appréciation sur les personnalités citées. Il y a aussi un bouquin magnifique d'Ivan Butler qui propose un survol chronologique de toute l'histoire du cinéma anglais, mais qui est exempt de dictionnaires. L'an dernier, est paru un ouvrage remarquable de George Perry sur l'histoire du cinéma anglais. Sans compter le monumental **British Film Catalogue** de Denis Gifford (encore lui ! ! !) qui donne les génériques complets de tous les films anglais inscrits au Copyright de 1895 à 1970.

■ *Quelle est la proportion de films anglais inédits en France, dont vous avez parlé ?*

⌣ On peut évaluer la proportion des films anglais projetés chez nous depuis la guerre à environ 35 % ou 40 % de la production nationale. En fait, il faut considérer que 30 à 40 % des films sont des bandes à petits budgets uniquement destinés à la consommation interne, et qu'il n'est pas utile de connaître... *

Il y a peut-être 20 % de films estimables, parfois même hautement estimables, que nous ne voyons pas. Il faut compenser cela par quelques voyages à Londres. Ou alors en captant, en France, certaines émissions de la TV britannique. C'est ainsi que nous avons pu voir récemment **The Raging Moon**, une œuvre admirable de Bryan Forbes réalisée en 1971, un dimanche soir de mars dernier à la BBC. Ce qui donne une idée de la qualité des films offerts aux foyers anglais le dimanche soir...

---

* De 1940 à 1970, la production de films anglais a été de 3480, courts métrages et moyens métrages compris. Nous en avons vu 1080.

■ *Vous parlez aussi, et c'est l'écueil de ce genre de travail, de réalisateurs ou d'acteurs inconnus en France. Est-ce que l'essentiel de votre documentation vient d'Angleterre, du B.F.I. (British Film Institute) ?*

⌣ Nous devons beaucoup au British Film Institute. Pour la compétence de son personnel et pour l'extraordinaire accueil que nous avons rencontré. Si nous pouvions avoir l'équivalent en France...

■ *Pour terminer, quel est le parti-pris que vous avez adopté pour ce travail. Historique, documentaire ou admiratif?*

⌣ Notre parti-pris a été, avant tout, didactique. En essayant d'éviter la difficulté de ce genre de démarche : ennuyer ou désintéresser. Nous avons tenté d'échapper à ce danger en insistant sur la diversité des œuvres et des genres évoqués : l'humour, le fantastique, le policier, le social, le film de guerre, l'épopée, la super-production, le cinéma des capitaux américains et les nombreuses variantes du documentarisme.

Il est évident que notre travail appelle maintenant une *Histoire du cinéma anglais*, vue par les Français. Et, sans fausse modestie, nous pensons que ceux qui écriront un jour ce livre seront contraints de se référer à notre travail. C'est notre satisfaction et ce sera, éventuellement, notre récompense.

MARLY LE ROI
51e STAGE NATIONAL FFCC

8 au 15 juillet
Programme prévu (sous réserves d'usage)

- LE JEUNE CINEMA ANGLAIS
  — animation : Roland Lacourbe, Raymond Lefevre.
- Carte blanche aux Archives du film
- Rétrospective J.-L. Godard
- Découverte de J. Cassavetes
- Inédits du Jeune Cinéma français.

Renseignements et inscriptions, 6, rue Ordener. COM 96 08.
Prix, hébergement compris : 320 francs.
Congé cadre jeunesse possible.

Voyage remboursé à 50 %.

LETTRE DE LONDRES

entretien avec Nicholas Roeg

The Man who fell to earth (L'Homme tombé du ciel), dernier film de Nicholas Roeg, est sorti à Londres. C'est ici un événement car, dans le quasi-désert du cinéma britannique, beaucoup voient en Roeg une oasis. **Performance** et **Don't look now** furent de grands succès publics et critiques. Aujourd'hui, en voyant **The man who fell to earth**, on comprend que Roeg a des dimensions d'auteur. Avec son scénariste Paul Mayersberg, il donne une œuvre complexe, mais dans laquelle on entre sans problèmes.

The Man who fell to earth est un de ces films pour lesquels le critique a envie de se taire : un film qui se suffit à lui-même, qui dévoile ses beautés et ses vérités par un déroulement non linéaire, où la fin n'a pas d'importance. L'œuvre de Nicholas Roeg (et de Paul Mayersberg) n'a pas de message à transmettre, elle est *reflet* de toutes sortes de préoccupations sociales, écologiques, métaphysiques, cosmiques, mais pas *réflexion* sur elles.

Image du cinéma même, qui ne peut-être un instrument idéologique parfait, qui en dit long sans rien dire, le cinéma de Nicholas Roeg est un art majeur qui fait demander des explications mais qui n'a pas besoin d'être expliqué.

Vision de l'Amérique mais aussi œuvre de valeur universelle qui devrai déranger, **The Man who fell to earth**, après **2001** et **Zardoz**, montre que la science-fiction n'est pas simplement un secteur excentrique de la littérature ou du cinéma.

Le réalisateur s'explique ci-après sur ses intentions et ses objectifs.

■ *Vous vous êtes assez éloigné du livre de Walter Tevis dont le film est inspiré et on peut dire que c'est bien un film de Nicholas Roeg, dans la mesure où on retrouve un style et des préoccupations déjà présents dans* **Don't look now**, *par exemple.*

⌣ En effet, il n'y avait déjà pas tellement de rapport entre la nouvelle de Daphné du Maurier **Don't look now** et mon film, même si j'avais essayé d'en garder l'esprit. On part toujours d'une idée, que ce soit celle d'un écrivain ou la sienne. Pour **The man who fell to earth**, j'ai travaillé en étroite collaboration avec le scénariste, Paul Mayersberg.

■ *Justement, vous êtes tous deux anglais et le résultat est un film malgré tout assez américain.*

⌣ L'histoire est américaine. Mais j'ai voulu parler de la condition humaine, et cela concerne aussi bien la France ou tout autre pays. Je ne crois quand même pas qu'il s'agisse d'un pastiche des films américains.

■ *Est-ce plus métaphysique que social?*

⌣ Oui, et j'ai voulu aller contre la tradition d'une science-fiction technologique, un peu comme l'écrivain Ballard qui écrit des histoires de notre temps. C'est une science-fiction qui décrit plutôt notre monde. 2001 est l'exemple parfait de la veine technologique et Kubrick a fait ce film à un moment où notre civilisation était à son apogée. Aujourd'hui, au contraire, on assiste à l'effondrement de nos sociétés technologiques : prenez un exemple banal comme le téléphone : en Angleterre, les Postes elles-mêmes reconnaissent que 8 appels sur 10 ne donnent aucun résultat.

■ *On peut dire que* **2001, Zardoz** *et votre film ont un point commun, c'est de prouver que la science-fiction n'est pas une sorte de domaine vulgaire de la littérature ou du cinéma et qu'elle peut donner lieu à des œuvres philosophiques.*

⌣ Ces films viennent à des moments différents et en particulier pour 2001. Si ce film était réalisé aujourd'hui, il ne passionnerait plus autant le public (indépendamment de sa beauté formelle) car, à l'époque de 2001, c'était l'enthousiasme pour les questions spatiales, etc... Dans The man who fell to

Buck Henry et David Bowie dans L'homme tombé du ciel
de Nicholas Roeg

earth, je montre une autre planète où il y a une espèce de petit train ridicule (comme me l'a reproché un critique !) mais c'est délibéré, bien sûr : j'aurais pu imaginer un magnifique engin métallique, mais ce n'était pas mon but mon but était d'avoir un fond fantastique pour faire ressortir notre condition sur terre.

■ *Mais, comme* **Don't look now** *— et même plus encore — c'est un film qui n'est pas très explicite et qui joue énormément sur des images, des reflets C'est à mon avis sa force, mais je suis sûr que beaucoup de spectateurs demanderont des explications au lieu d'entrer dans le film sensuellement*

⌣ Beaucoup de spectateurs sont, du point de vue culturel, encore ancrés dans la tradition littéraire, mais ce n'est pas le cas de mon fils qui a dix ans par exemple, et qui est totalement orienté vers la télévision. Avant Gutenberg, le conteur — celui de la tradition orale — n'obéissait pas à une forme déterminée, chaque conteur était un individu et chacun avait sa façon propre de raconter. Le cinéma, lui, a pris un mauvais tournant lorsqu'il est devenu parlant car on y a amené alors des écrivains qui n'y ont pas ajouté grand-chose !

Un film ou un livre doivent fonctionner en eux-mêmes et mettre leur empreinte en nous, de même que face à un Picasso, si on commence à se demander ce que cela signifie, on part dans le brouillard !

■ *A cet égard, lorsque le personnage joué par David Bowie dit que la télévision montre beaucoup de choses mais ne dit rien, je suppose que vous appliquez cette idée aussi et surtout au Cinéma.*

⌣ Non, en fait, j'ai bien voulu parler de la télévision car c'est pour moi une forme d'expression qui n'a pas le sens des responsabilités. A la télé, chaque emission est éphémère et tombe immédiatement dans l'oubli et c'est à la fois très triste et très dangereux. Récemment, j'ai été sidéré d'apprendre qu'aucun programme de télévision n'est conservé; à une ou deux rares exceptions près, toutes les bandes sont effacées. Au contraire, le cinéma a ce sens des responsabilités, ne serait-ce que par le travail considérable que demande la réalisation d'un film. Je n'ai jamais vu d'équipe décider délibérément de bâcler un film, même pour une petite entreprise de série Z.

■ **Don't look now** *était un film plus classique, sur le plan de la narration Avez-vous conscience d'avoir progressé avec* **The man who fell to earth ?**

⌣ On essaie toujours d'améliorer ! Personnellement, j'aimerais travailler ad eternam sur un film, mais finalement on nous l'arrache. Lorsque **L'année dernière à Marienbad** est sorti pour la première fois, j'ai entendu des gens appartenant à la profession cinématographique dire que c'était ridicule aujourd'hui, les mêmes personnes, les mêmes producteurs ont assimilé la révolution des formes. Nous progressons constamment. Pour voir **The man who fell to earth,** il faut également se débarrasser de toute catégorie temporel-

le. Le Temps est quelque chose que nous nous inventons. Seuls les gens un peu « bizarres » ne portent pas de montre !

■ *Je voudrais en venir maintenant aux conditions de tournage aux Etats-Unis : est-ce que vous vous êtes senti à l'aise ou au contraire un peu étranger, comme le personnage de Newton ?*

⌣ J'avais déjà vécu aux U.S.A. et, de toute manière, quand on exerce ce métier du cinéma, on garde l'esprit assez ouvert : ce serait différent pour un employé de banque de Lyon, par exemple, qui serait subitement transplanté dans tel ou tel pays étranger.

■ *Ne soyons donc pas chauvin ! Mais il faut quand même souligner que c'est la première fois qu'un film britannique est tourné aux Etats-Unis avec des fonds purement britanniques. A cet égard, vous n'êtes pas un réalisateur britannique en exil, comme Schlesinger ou Boorman. Vous vous rappelez peut-être que Boorman avait dit, il y a deux ans : « On ne peut pas faire un bon film en Grande-Bretagne actuellement. »*

⌣ C'est plutôt idiot : on peut faire un bon film n'importe où ! Cela dit, il est vrai qu'en Grande-Bretagne le cinéma ne fait pas partie de la culture comme en France, en Italie ou aux Etats-Unis. Il y a même une espèce de snobisme qui consiste à dire qu'on n'est pas allé au cinéma depuis un an : mais personne n'osera dire : « Je n'ai pas lu de livre depuis un an ! » Naturellement, ça change un peu aujourd'hui, avec les jeunes.

■ *Vous avez longtemps été un cameraman très réputé : est-ce que cela vous a appris beaucoup de choses sur la mise en scène, et pensiez-vous déjà à cette époque que la réalisation était le but à atteindre ?*

⌣ J'ai toujours voulu faire des films mais je désirais aussi apprendre le métier. Il ne suffit pas de dire: «Je veux être metteur en scène ou peintre», encore faut-il avoir une certaine connaissance de la matière sur laquelle on va travailler, ou ressentir quelque chose au départ. J'ai été très frappé par ce qu'a dit un jour le sculpteur Barbara Hepworth : « Un sculpteur ne cherche pas un bloc de marbre en disant voilà la taille qu'il me faut pour faire une tête : il voit la tête à l'intérieur de la matière. Il ne s'agit pas de tailler dans la pierre, mais de libérer ce qu'on y voit. »

Propos recueillis par
Georges Cohen

TRENTE ANS DE CINEMA BRITANNIQUE

allez donc voir p. 16

FESTIVAL DE ROTTERDAM

Un forum animé et permanent

Près de soixante-dix films ont été présentés en neuf jours au cours de ce festival (le plus important parmi les trois qui se déroulent chaque année aux Pays-Bas). Même si le critique peut avoir du mal à tout voir (il lui aurait fallu pour cela assister à sept ou huit séances par jour), le public par contre trouve un choix aussi large que varié de films venant de divers pays et appartenant à toutes les tendances. La jeune équipe d'organisation, groupée autour de Hub Baals, a pu ainsi offrir à un public nombreux un panorama de ce qui s'est réalisé récemment, surtout dans le cadre de ce qu'il est convenu d'appeler le jeune cinéma. Cela permet une certaine liberté de choix non négligeable pour les diverses catégories de spectateurs, lesquels ont par ailleurs la possibilité, lorsque les réalisateurs sont présents (et ils étaient particulièrement nombreux cette année), de trouver à la fin de chaque séance des réponses à leurs questions. Cela change agréablement de certains festivals où des conférences de presse sont uniquement réservées aux journalistes... Cela donne surtout au festival l'aspect sympathique d'un forum continuellement ouvert et animé.

Si tous les films présentés (y compris certains classiques « anciens » comme **La vie d'O'Haru, femme galante** de Mizoguchi, **Le sel de la terre** de Biberman, **Fièvre sur Anatahan** de Sternberg, **La règle du jeu** de Renoir ou **Gare Centrale** de Chahine) constituaient des premières pour la Hollande, le public a eu droit aussi à un bon nombre de premières mondiales avec, entre autres, quelques films allemands distribués par la Filmverlag der Autoren et dont le plus important reste incontestablement le dernier Wenders.

Wim Wenders, déjà auteur d'une demi-douzaine de longs métrages, a composé avec **Au Fil du Temps** un poème long de trois heures sur la solitude, la difficulté de communiquer avec les autres et avec soi-même, la fuite inexorable du temps qui emporte sur son passage les êtres et les choses, laissant souvent des traces, bien que souvent cachées, qui sont autant de blessures et de plaies dans les cœurs. Le protagoniste d'**Au Fil du Temps**, réparateur de projecteurs de son état, devient alors le témoin d'un monde en voie de décomposition sinon de disparition : des salles de cinéma provinciales qui se vident, de vieux directeurs de salles qui parlent avec quelque nostalgie d'un cinéma d'hier qui finit,... Une note de tristesse ou de mélancolie vient se glisser par ci par là et va parfois envelopper tout un paysage du nord-est de l'Allemagne. Certains personnages racontent leur passé, d'autres s'en vont à sa recherche, croyant ou espérant le ressusciter; certains imaginent ou entrevoient leur destinée future en écoutant le récit du passé des autres... Wenders entrelace les thèmes avec une fluidité, une souplesse, un sens de la

poésie et de la composition plastique qui rappelle, entre autres, certains graveurs hollandais. Un film sur lequel nous reviendrons peut-être un jour...

Avec **Schatten der Engel,** tiré d'une pièce de Fassbinder et interprété par des acteurs et actrices membres de la troupe de ce dernier, Daniel Schmid dit avoir signé là son premier film parlant. Disons, pour être juste, que c'est son premier film bavard, envahi de bout en bout par des dialogues interminables qui ne procurent à la longue qu'ennui et lassitude tant ils versent dans l'abstraction et la prétention. Le film veut être une parabole sur le fascisme ; son maniérisme stylistique et son abstraction thématique outrée, qui l'éloignent de tout réel concrètement vécu, ont vite fait de le transformer en petit et futile exercice de mise en scène.

Quelle différence avec cet excellent film iranien méconnu, **Le Prince Ehtejab,** programmé à Rotterdam, montré déjà il y a un an à Cannes (mais qui en a parlé ?) et qui, tout en adoptant une forme de récit éclaté qui bouleverse constamment la chronologie, se présente comme une psychanalyse des classes dirigeantes en Iran sous la dynastie des Qajars ; en se limitant au décryptage précis d'une dynastie déchue au début de ce siècle, le film de B. Farmanara acquiert ainsi une force de conviction peu commune et des prolongements insoupçonnés ; il aide à mieux comprendre des pouvoirs tyranniques et répressifs plus proches de nous.

Le dernier film de Fassbinder, **Angst vor der Angst,** qui n'a pas la force de **Maman Küsters s'en va au ciel,** sa précédente réalisation, prouve si besoin est que ce réalisateur — dont l'œuvre reste, quoi que l'on en dise, très inégale — se laisse souvent aller à des formules de mise en scène routinière et pleine de tics, surtout lorsque la trame est sans intérêt.

Vali Shirandami dans **Le prince Ehtejab** de Bahman Farmanara

Plus original et plus neuf est **Bruno le Noir** de Lutz Eisholz, film déjà « vieux » (1969) qui, par un mélange de documentaire et de fiction, par une association de la couleur et du noir et blanc, s'attache à faire le portrait d'un personnage hors-série révélé il y a quelques mois au public français grâce à **L'énigme de Kaspar Hauser** où il *est* le personnage principal : Bruno S. qui passa son enfance et sa jeunesse entre les maisons de rééducation, les prisons et les asiles psychiatriques : Bruno S., écrasé par le nazisme et confiné dans la solitude, écorché vif mais possédant une puissante lucidité détaché de la société mais en connaissant toute la cruauté.

Legacy (Héritage) de Karen Arthur est le portrait d'une femme américaine, de naissance et de style de vie bourgeois, qui bascule peu à peu dans la folie, traînée irrémédiablement vers cet état à cause du poids de ses origines, de son héritage. Le film traduit visuellement et rythmiquement tous les remous psychiques d'une femme et toutes les aliénations d'une classe bourgeoise gangrénée par un héritage lourd.

Comparé aux films précédents de Kurosawa, **Dersou Ouzala,** tourné en U.R.S.S., paraît quelque peu académique, manquant de cette sève que l'on reconnaissait dans les œuvres antérieures de l'auteur. Un peu longuette cette biographie d'Ouzala après sa rencontre avec le capitaine russe Arseniev manque de souffle et d'intensité mais dégage — comme dans d'autres films de Kurosawa — une foi sincère en l'homme.

Parmi les nombreux documentaires engagés que les organisateurs ont eu le bonheur de montrer, il faudra noter **Des fous à délier,** sorti depuis peu su les écrans français, **Bianco e Néro** de Pietrangeli qui décrit par le menu la montée du néo-facisme en Italie ces dernières années, le film de René Vautier et Nicole Le Garrec, **Quand tu disais, Valéry,**sur et avec les travailleurs de Saint-Nazaire ainsi qu'une excellente série de courts-métrages réalisés par le collectif Iskra... Des films américains comme **The American coalminers** sur les mineurs, **The bearding of a president,** satire de Nixon, ou **The way the eagle shits** qui montre ceux qui triment pour enrichir les autres aux USA, sont des témoignages qui dévoilent certaines faces cachées de l'Amérique...

Mais la tentative cinématographique la plus neuve que le festival ait présentée est venue de Grèce. **Bio-Graphia** de Thanassis Rentzis a mis deux ans avant de voir le jour. Basée entièrement sur un livre de collages dû à un artiste catalan, cette œuvre marquante fait défiler sur un écran qui ressemble à une large fresque (la largeur de l'écran mesure trois fois sa hauteur) des tableaux vivants où les gravures de la seconde moitié du XIXe siècle se superposent sur des statues antiques (à moins que ce ne soit l'inverse), où un commentaire verbal (style bourgeois du siècle dernier) ou musical interfère avec les images de la naissance du capitalisme. Indiscutablement, **Bio-Graphia** est une œuvre de poids, riche sur plus d'un plan (le plan politique en particulier).Thanassis Rentzis et son équipe ont inventé un langage nouveau qu'il reste à découvrir et à faire découvrir tant les enseignements que ce film apporte sont enrichissants.

Noureddine Ghali

C'est sous ce titre qu'Henri Langlois, exhumant quelques trésors des riches archives de la Cinémathèque Française, a organisé au mois de mai aux Studios de la Victorine de Nice une exposition proposant une approche originale du prestigieux passé de la Côte d'Azur : 80 ans de cinéma à Nice ou l'histoire du second centre français de production cinématographique.

Dès avant la première guerre mondiale en effet, la Côte servit de décor à une foule de films français et étrangers. Mais de véritables studios s'érigèrent également en 1910-1912, construits par la compagnie britannique Kinemacolor au Mont Boron et des filiales de Pathé sur les rives du Paillon (la Comica et la Nizza réalisant notamment la série des Babylas). C'est à Nice en pleine guerre que Louis Feuillade tourne ensuite aux studios Gaumont de Carras **Judex**, son meilleur serial, et qu'Abel Gance fait se lever les morts de **J'accuse** dans l'embouchure du Var... après avoir installé un luthier au milieu des aiguillages d'une gare de triage pour les besoins de **La Roue**. Peu après, à l'autre bout de la ville, Alfred Machin met en scène ses célèbres films animaliers.

Puis ce sont les travaux gigantesques entrepris par Louis Nalpas pour édifier sur la Côte l'Hollywood français dont il rêve. De fait, lorsque Blasco Ibanez assiste au tournage de **Mare Nostrum**, mis en scène par Rex Ingram, et que les journalistes traquent Alice Terry dans tous les lieux à la mode, l'avenir de la Victorine paraît définitivement assuré : Age d'Or du cinéma à Nice, la fin du muet ne voit-elle pas en effet six studios en fonctionnement aux quatre coins de la ville ? Parallèlement à cette industrie prospère apparaissent d'ailleurs les premiers signes d'un nouveau cinéma indépendant, celui d'un Jean Vigo par exemple, déshabillant les estivantes de la Promenade des Anglais dans **A propos de Nice**.

Aussi le passage au parlant ne pose-t-il pas de problème insurmontable : quelques concentrations et une modernisation rapide des studios permettent en effet à la ville de surmonter la plupart de ses difficultés. Devenue capitale du cinéma pendant la seconde guerre mondiale, Nice voit alors se construire un des plus grands décors jamais réalisés pour un film français : le Boulevard du Crime des **Enfants du Paradis** de Marcel Carné. Mais l'Occupation, c'est aussi **Les Visiteurs du soir**, **L'Eternel Retour** et les débuts de Gérard Philipe. Sur cette lancée, tous les espoirs sont permis dans les années d'après guerre et **Les Maudits** (Clément) ou **Fanfan la Tulipe** (Christian-Jaque) témoignent ainsi sur les écrans du monde entier du renom justifié des studios niçois.

Même touché par la crise et entraîné par la profonde mutation économique de toute la Côte d'Azur, le cinéma niçois est aujourd'hui encore capable de tournages gigantesques (le décor de **Lady L** faisant presque oublier celui

du film de Carné) quand il ne se nimbe pas déjà pour la nouvelle génération de la nostalgie attachée à toute une époque (**La Nuit américaine** de Truffaut). Le présent de la Victorine, c'est pourtant encore en ce début 1976 les tournages du dernier Lautner et du dernier Giovanni. Mais c'est sur le futur que reposent essentiellement tous les espoirs : après l'échec de la tentative de rachat des studios par Terence Young et un groupe suisse, le nouveau président directeur général M. Guilhem a fait insonoriser le quatrième plateau et commencé la construction d'un cinquième tandis qu'un vaste domaine près de Valbonne attend d'être aménagé et sera bientôt prêt à l'implantation des plus grands décors. Depuis dix ans, la Victorine luttait mal contre la concurrence des établissements parisiens, mais les studios de la capitale sont appelés à disparaître sous peu, victimes des plans d'urbanisme. C'est la chance de Nice qui renouera donc peut-être bientôt avec la gloire des années héroïques dont quelques reflets fugaces ont été retenus dans les salles de cette passionnante exposition.

Henri Langlois a d'ailleurs une manière bien à lui de mettre en scène une rétrospective de ce genre : jouant de l'espace (la ville de Rex Ingram sise au milieu des studios) et de la surface des murs, il renverse chronologies et hiérarchies établies pour composer des rapprochements inattendus ou pour faire renaître les artifices d'un certain cinéma révolu, comme dans cette étonnante salle entièrement consacrée à la médiocre **Fille du Harem**, mais qui évoque en réalité tout aussi bien **Le Jardin d'Allah** et tous les films d'aventures exotiques du même genre. Langlois anime les photos mortes par le objets ou les costumes placés à leurs côtés (le peignoir chinois de Gaston Modot dans **Le Chevalier de Gaby** de Charles Burget) et agrandit quelques clichés aux dimensions d'une pièce entière.

Outre une brillante collection d'affiches concernant surtout des films muets produits par Gaumont, l'exposition retient en particulier un grand nombre de projets de décors dont certains concurrenceraient sans peine d'authentiques tableaux : projets de A. Benois pour **Napoléon**, de Pierre Colombier pour un film de Léonce Perret (1931), de Max Douy pour **Froufrou**, **Cela s'appelle l'Aurore** et **Les Régates de San Francisco** ou de Trauner/Wakhevitch pour **Les Visiteurs du soir**. Juste hommage au film le plus important (sur le plan économique comme pour sa valeur artistique) réalisé la Victorine, une salle est réservée aux **Enfants du Paradis**. A elle seule, elle évoque en fait tout un style de mise en scène, de **Mare Nostrum** (Rex Ingram 1925) à **La Folle de Chaillot** (Bryan Forbes, 1970), qui représente un peu comme la marque de fabrique des studios niçois.

Mais une exposition « cinéma » ne serait pas complète sans la vision de films. Avaient été choisis pour l'inauguration quelques incunables d'une extraordinaire fraîcheur : les vues de Louis Lumière sur le carnaval de Nice (1896) et la Promenade des Anglais restituent en quelques secondes tout le parfum d'une époque où les rues étaient pleines de gens et pas encore d'automobiles.

Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire du *montage* des films de Lumière que l'on a un peu trop tendance à réduire à l'intérêt documentaire de chacune

de leurs images. En fait, il ne s'agit pas seulement de photographies animées; chaque film est un véritable court sujet *composé* avec sobriété mais non sans maîtrise.

Le début de **L'Enfant de Paris,** réalisé en 1912 par Léonce Perret, devrait permettre d'autre part de réhabiliter ce réalisateur généralement décrié. Entièrement tourné en extérieurs, le film suit les pérégrinations du héros perdu dans une Nice inconnue : nul pittoresque, nulle exagération, mais un rythme enlevé, une mise en scène précise, une interprétation retenue et un sens du récit que l'on pourrait qualifier déjà de classique. Mais le plus étonnant était sans doute un extrait du **Barabbas** de Feuillade (1918). Aidé par l'aviateur acrobate Maïcon (décédé l'an dernier dans l'indifférence générale), Feuillade multiplie les prises de vues aériennes : panorama de la Jetée Promenade, passage de l'appareil sous les arches du pont du Var et vol dans des gorges encaissées de l'arrière pays ne le cèdent en rien aux cascades modernes les mieux mises au point. Mais chez Feuillade on ne sent jamais ni l'artifice (parce qu'il n'y en a pas), ni la prouesse spectaculaire gratuite (la réalisation ne retient que les aspects nécessaires au déroulement de l'action).

Le montage se terminait par quelques minutes d'**A propos de Nice** qui frappe surtout par la modernité de ses mouvements d'appareil décrivant la bourgeoisie oisive se chauffant au soleil. Aucun de ces films n'a vieilli parce qu'ils jouaient tous la carte de la simplicité et de l'efficacité : la technique — pourtant souvent extrêmement brillante — reste exclusivement au service d'un sujet ou d'une idée ; aucune fioriture et une conception du cinéma plus proche de celle de Hawks ou de Bresson que de celle de Lelouch ; des leçons, en somme, que beaucoup ont eu le tort de négliger et des réflexions qu'inspire nécessairement à tout cinéphile la contemplation de cette machine à remonter le temps : à Nice en mai 1976, un studio se penche sur son passé.

René Prédal

Antonio Moreno, Alice Terry et « Sjorty » Ben Malreck, sur le plateau de **Mare Nostrum** en 1925.

LETTRE DE BELGIQUE

Les problèmes des techniciens

Cette « table ronde » a réuni Jacqueline Louis (régisseur, directrice de production), Philippe Bosseler (régisseur), Henri Morelle (ingénieur du son), Luc Silance (1) et Charles Van Damme (opérateur).

Elle complète l'article que nous avons fait paraître en novembre 1975 (Cinéma 75, n° 203) dans lequel quelques membres du comité « Action Nouveau Cinéma » parlaient déjà du malaise que ressentent les auteurs de films en Belgique.

Nous regrettons vivement le décès de Gilbert Bremans, photographe de plateau, survenu quelques jours avant notre table ronde. Il fut une de chevilles ouvrières des revendications des techniciens belges.

Contrairement à nos habitudes, et pour la facilité des lecteurs, nous avons retranscrit cette table ronde en regroupant les problèmes autour de quatre axes principaux.

I. LE STATUT DES TECHNICIENS

La situation

Le problème se pose depuis que l'on a vu démarrer un embryon d'industrie cinématographique en Belgique. Depuis ce moment, les producteurs ont considéré les techniciens comme des indépendants.

Or, le technicien qui travaille dans le cadre d'une production est lié à son producteur par un lien de subordination sur le plan juridique et dès qu'il existe un lien de subordination, existe un contrat d'emploi. Ce contrat n'a jamais été reconnu par les producteurs.

Comme les étudiants étaient dans l'ignorance totale de la législation sociale en sortant des écoles de cinéma et comme les producteurs avaient tout intérêt à les considérer comme des indépendants, puisqu'ils ne devaient pas payer les charges sociales, ils n'ont jamais soulevé le problème.

Etant indépendant, le technicien est forcément seul. Tandis que s'il est considéré comme un ouvrier ou comme un employé, il fait partie d'un groupement — éventuellement syndical — qui, en tant que tel, peut exercer des pressions sur les producteurs.

Solution actuelle

Formellement, l'Etat impose à présent que les techniciens soient engagés selon la formule du contrat d'emploi mais, outre le fait qu'aucun film belge n'a encore été réalisé depuis, il semble que les producteurs appliqueront bien la formule du contrat d'emploi, puisqu'on les y oblige, mais en payant les techniciens encore moins qu'avant. Il semble aussi qu'ils vont boycotter la production pendant un an ou deux.

Dans la pratique, le problème se pose d'ailleurs fort différemment. Les techniciens, qu'ils soient « chevronnés » ou frais émoulus des écoles, qu'ils soient seuls ou qu'ils se regroupent, ne sont absolument pas en mesure de défendre leurs positions. Le problème de leur « survie » se pose avec tant d'acuité qu'ils sont prêts à accepter à peu près n'importe quelle condition de travail même si formellement tout se passe bien.

Dans un proche avenir, il faudra prendre pour base de discussion la convention nationale du travail et ne pas payer les techniciens en-dessous des barèmes de n'importe quel employé. Ce qui reste à déterminer, c'est à quoi un technicien a droit pour un travail périodique afin de ne pas se trouver en-dessous du niveau de ceux qui travaillent toute l'année.

2. LES PRODUCTEURS

La France, qui a un passé de 80 ans de cinéma, commence à envisager l'étatisation de la production cinématographique. Nous commençons par là, et nous commençons très mal. Nous sommes entièrement entre les mains d'une sorte de « S.B.P. » ministérielle qui donne des sous — plus d'ailleurs aux écoles de cinéma qu'à la production — et de petits producteurs privés qui ne sont que des gérants et qui vivent comme des producteurs à plein titre.

Dans les discussions que nous pouvons avoir avec les producteurs, on parle chacun un autre langage : les groupes, de type syndical par exemple, parlent en termes de rapport de travail alors que les producteurs ne parlent pas en termes de production mais de monopole qu'ils n'ont pas envie de lâcher. Nous en avons eu une preuve récente lors des dernières commissions paritaires où nous avons reçu les propositions de salaires émanant des producteurs, propositions qui se situent au tiers ou à la moitié du minimum syndical pour première entrée en fonction en France ! A vue de nez, cela se situe au quart des prix pratiqués en France.

La tâche des producteurs consiste à obtenir la gérance d'un budget par rapport à un scénario présenté par un jeune auteur et à vivre de cette gérance: ils ne produisent pas des films qui sont destinés à être vus mais s'efforcent de faire circuler de l'argent émanant du Ministère sur lequel un maximum de gens se nourrissent et, de préférence, par en haut. Ce ne sont pas les réalisateurs qui ont un monopole de fait.

L'essentiel de leur action consiste à confirmer ce monopole, d'une part contre les syndicats, de l'autre contre les producteurs indépendants, c'est-à-dire contre des réalisateurs qui n'ont pas voulu s'encanailler avec les producteurs en place et ont réalisé leurs films tout seuls.

On constate d'ailleurs que les films qui ont une certaine audience, du moins au niveau des festivals, et qui font parfois plusieurs semaines à Paris, sont presque systématiquement produits par les auteurs eux-mêmes. Malheureusement, ces films connaissent la plupart du temps des problèmes financiers car les auteurs sont directement responsables de la situation financière, sont considérés comme des « amateurs » dans la production et se défendent généralement fort mal. (2)

Le vrai problème de la production

Du moment que l'on pose comme principe que l'on veut produire des films en Belgique, et que l'on décide de favoriser cette industrie, il faut favoriser d'une part le producteur, mais aussi l'existence du technicien. Or on donne de l'argent aux producteurs et aux écoles, mais on ne se soucie pas de ce que vont produire les producteurs et on ne se soucie pas de savoir si, les écoles ayant sorti des techniciens, ceux-ci trouveront du travail et seront rémunérés correctement.

III. LA DISTRIBUTION

Il faudrait savoir s'il est important qu'existe un cinéma belge. Un film ne peut absolument pas s'amortir sur la Belgique: il faut donc qu'il soit distribué à l'étranger. Puisque l'Etat est le principal producteur, il faudrait qu'il existe, au niveau étatique, un organisme de diffusion. Si le cinéma suédois existe, c'est que l'Etat a fourni l'aide necessaire pour que le film soit diffusé à l'étranger.

Ici, tout est organisé pour que le film soit mené à bonne fin, mais rien n'est fait pour que le film soit vu, parce que ce n'est pas nécessaire. Le producteur sait qu'il est payé, que le film soit distribué ou non. Il n'a donc aucune raison de se préoccuper de sa distribution. Aucun producteur belge n'apportant lui-même de l'argent, mais se contentant de gérer l'argent du Ministère, il lui importe que le film soit terminé, sans plus. Le Ministère a chargé des fonctionnaires de répartir un budget, il n'a chargé personne de s'occuper de la distribution des films.

Il est très rare qu'un producteur se préoccupe de savoir avant le tournage qui va distribuer son film.

Le cas de Gilbert Bremans est lui aussi significatif de l'état d'esprit dans lequel on produit des films. La photo de plateau n'a de sens que si le film est distribué, diffusé. La photo de plateau est un argument publicitaire lors de la vente et de l'exploitation du film. Or, il est exceptionnel que l'on engage des photographes de plateau professionnels et conscients lors d'un tournage belge. De temps en temps, la petite amie de « Machin » vient faire quelques photos: qu'elles soient floues ou mal exposées ne dérange personne.

Etant donné que l'on ne fait pas des films pour les montrer, les laboratoires ne tirent jamais que deux ou trois copies à partir du négatif. Cela ne leur permet pas de survivre car les bénéfices des laboratoires se font sur le tirage des copies, et non sur le développement du négatif qui représente une période longue et fort onéreuse.

En conséquence, ces laboratoires sont toujours à la traîne sur le plan technique, travaillent avec des moyens artisanaux et ne peuvent être compétitifs avec l'étranger : ils ne peuvent ni être moins chers, ni investir dans des machines nouvelles.

Des solutions

La Hollande est plus avancée que nous parce qu'elle a une production importante de films commerciaux. Les Hollandais ont peut-être fait des films « méprisables », mais ils ont créé une industrie cinématographique.

Par ailleurs, il y a moyen, sur le modèle suédois, de prélever une taxe sur la diffusion de tous les films qui alimenterait une caisse de production. En Belgique, 15 à 17% vont au producteur du film. Ce pourcentage ne va qu'aux films distribués et constitue une sorte de gratification qui ne favorise que les films qui marchent très bien.

IV. LES AIDES MINISTERIELLES

L'aide du Ministère de la Culture était, l'année passée, de 35 millions de francs belges. Elle va passer à 45 millions. Mais cette aide est éparpillée sur trop de films et ne permet pas de faire démarrer une industrie cinématographique. Cette aide fait vivre quelques producteurs, mais certainement pas tous les techniciens qui sortent des écoles de cinéma. Ils vont d'ailleurs directement au chômage en sortant de ces écoles, possibilité que nous n'avions pas.

Par ailleurs, le Ministère des Affaires économiques accorde, pour sa part, une aide qui est de l'ordre de 80 millions mais qui va surtout à des courts métrages. Ces courts-métrages ne font vivre qu'une ou deux personnes qui réalisent, soi-disant, un documentaire sur la Turquie mais en profitent pour faire un film publicitaire pour une compagnie d'aviation.

Cependant, pour la première fois, on parle vraiment de cinéma au Ministère de la Culture. Auparavant, on n'en parlait que dans quelques organismes ministériels. Et depuis peu, un arrêté royal vient de paraître qui modifie la réglementation précédente et qui précise qu'un fonctionnaire devra vérifier l'usage qui est fait des fonds alloués par le Ministère. Auparavant, comme il n'y avait pas de contrôle, un producteur pouvait toucher des subsides et ne payer personne. Cet arrêté royal est positif en ce qui nous concerne.

CONCLUSION

Il y a trois efforts à fournir: au niveau de la production, aider le cinéma et non subvenir aux besoins de luxe des producteurs; il faut fournir un effort réel pour que la distribution des films fonctionne ; et il faut que les forces soient normalisées, c'est-à-dire rendues normales sur le plan des rapports sociaux.

Il faut qu'existe un patrimoine culturel et technique qui permette à tous ceux qui veulent effectivement que le cinéma existe de pouvoir survivre. On s'est trop longtemps basé sur le principe qui voudrait qu'un artiste doit avoir faim et que ceux qui travaillent pour le cinéma ont la « vocation ».

Nous avons accepté l'idée qu'il faillait faire des efforts, mais on ne peut pas faire des « efforts » pendant quinze ans !

Propos recueillis par Georges Lebouc

---

(1) On lira avec le plus grand intérêt les deux articles de Luc Silance parus dans le **Journal des Tribunaux du Travail**: Les Travailleurs du Film et de la Télévision (15 mai 1973 et 31 mai 1973) aux éditions Larcier, 39, rue des Minimes (1000 Bruxelles)

(2) Une association belge des producteurs-réalisateurs de films vient de se créer au mois d'avril.

robert altman

ou la mise en question

par Anne-Marie Bidaud

erman
.liot Gould
dans
M.A.S.H.

Robert Altman : il est peu de cinéastes américains récents qui, en l'espace de seulement six ans, aient suscité autant d'intérêt de la part de journalistes, interviewers, critiques de cinéma, et réussi à exacerber leurs réactions de façon aussi excessive.

Deux exemples suffisent : à l'évaluation négative, fort expéditive, de Théodore Louis et Jean Pigeon *(« sans ligne bien définie, sinon celle d'exploiter des scénarios à « effets », c'est surtout un malin qui ne recule pas devant les gageures (...). Il aime aussi les provocations, fussent-elles ambiguës et entachées de vulgarité* **(M.A.S.H.)** *»*) (1) s'opposent les jugements dithyrambiques de Pauline Kael, l'enthousiaste critique du « New-Yorker », qui compare Altman à Joyce.

Entre ces deux pôles de subjectivité, toutes les nuances sont possibles — nuances fondées sur l'assentiment plus ou moins total du critique/spectateur devant la mise en pièces qu'effectue Robert Altman des certitudes cinématographiques auxquelles nous étions habitués.

C'est que l'ogre qu'est Altman, un *« hybride entre le Père Noël et Mephistophélès »* (2), dévore tout : la trame narrative disparaît, le « message » de ses films devient de plus en plus indirect ; nos habitudes et nos réflexes de spectateurs, pourtant familiers d'un cinéma sophistiqué formellement — ne serait-ce qu'en Europe — sont totalement bouleversés. Altman dérange, c'est un fait, et surtout on ne sait dans quel tiroir le ranger : *« c'est le metteur en scène le plus inclassable de l'actuel renouveau américain. »* (3).

Pourtant, il semble représenter à lui seul la synthèse de tout ce qui a fait la spécificité du cinéma américain depuis les années soixante : la volonté de s'émanciper des contraintes matérielles et idéologiques imposées par les firmes productrices (les démêlées d'Altman avec les firmes, dès les débuts de sa carrière, sont devenues légendaires), une très grande ouverture, sur le plan stylistique, au cinéma européen (Altman affirme qu'**Images** est *« un exercice de style »* à l'européenne qu'on pourrait volontiers prendre pour une œuvre de Joseph Losey).

De plus, bon nombre de ses films, par leur orientation critique et leur thématique, s'apparentent à d'autres films américains contemporains des siens : **MASH** est de la même famille que **Catch 22** ; **Mc Cabe and Mrs Miller** rappelle par sa démarche hérétique **Little Big Man** ; **Images** et **Puzzle of a Downfall Child (Portrait d'une enfant déchue)**, **California Split** et **Scarecrow (l'Epouvantail)**, présentent bien des analogies.

Ce qui cependant différencie Altman d'autres cinéastes comme Arthur Penn, Sam Peckinpah ou Jerry Schatzberg, c'est que ses films remettent en cause de façon plus subversive le cinéma hollywoodien traditionnel : ils ne se contentent pas de saper les fondements mythologiques de « l'usine à rêves » ou de simplement les inverser (comme le fait **Little Big Man** par exemple), mais ils contribuent, avec une complexité toujours croissante, au déconditionnement du public face aux films. Altman entreprend ce que Monte Hellman a déjà fait pour le western, mais dans une perspective plus radicale encore : la critique du contenu du cinéma hollywoodien passe, pour lui, par une attaque tout aussi virulente du medium filmique et des habitudes mentales qu'il a créées chez les spectateurs : *« Je veux les dérouter et rompre ce rapport monotone entre le public et les histoires qu'il demande au cinéma de lui raconter. »* (4)

GOMMER LES TRACES D'HUMANITE

Cela peut commencer facétieusement au générique: dans **Brewster Mc Cloud** celui-ci est répété deux fois et le lion de la MGM «a oublié son rôle»... Plus généralement, la structure narrative classique disparaît: «*Je ne suis pas d'accord avec la notion de continuité dramatique. Je vois cette notion en termes de cercle. C'est un cercle que vous dessinez et qui vous sert de limites. A l'intérieur, vous bougez comme vous voulez, vous pouvez faire le tour. Les éléments que vous placez ou qui se trouvent être dans ce cercle peuvent n'avoir aucun ordre.*» (5).

La logique des enchaînements factuels, la justification des événements par rapport aux motivations, tout cela ne l'intéresse pas. Il préfère souvent s'attarder sur un personnage non fonctionnel, sans intérêt pour l'intrique globale, qui disparaîtra très vite en cours de film (c'est par exemple le jeune cow-boy joué par Keith Carradine dans **Mc Cabe**). La caméra ne rend pas forcément compte de l'action qui pourrait sembler la plus importante: dans **California Split,** les spectateurs n'assistent pas à la partie de poker à huis-clos livrée par George Segal, mais suivent les déambulations nonchalantes d'Elliott Gould qui, lui, ne joue pas.

Le spectateur intoxiqué par une longue pratique des films hollywoodiens reste toujours sur sa faim: les grands morceaux de bravoure traditionnellement attendus, sur lesquels on anticipe souvent, sont absents au rendez-vous. La grande scène d'amour entre Mc Cabe et Constance Miller n'arrive jamais; la mort de T-Dub, celle de Bowie dans **Thieves like us (Nous sommes tous des voleurs)** sont présentées indirectement, sans les effets décoratifs de **Bonnie and Clyde**; les hold-up dans ce même film, à l'exception d'un seul, se f sent, pour le spectateur, en coulis Pour **Brewster Mc Cloud,** Altm s'est refusé à utiliser dans un ser spectaculaire, style **Bullitt** (qu'il pa die d'ailleurs) ou **The French Conne tion,** les poursuites en voiture; c **Nashville,** l'énorme carambolage l'autoroute ne donne lieu à aucu effusion de sang.

Le mécanisme identification/p jection qui a pendant des décenn constitué une des clés de voûte cinéma hollywoodien, est égaleme rompu. Ce qu'Altman affirme po **M.A.S.H.** peut s'appliquer à tous films: «*J'essayais de gommer tou trace d'humanité à la fois des scèn et du lieu où elles se déroulaient; vo savez, ces petits détails huma qu'on nous a montrés pendant d années dans des centaines de films guerre, au premier plan. Moi je voula détruire cela sans aucune continu de sens ou de style.*» (6).

Lorsqu'Altman tente de décrire personnages, il se réfère volontiers l'univers des bandes dessinées ou d dessins animés. Marlowe (**The Lo Good Bye**) par exemple, lui fait pe ser au chat de **Tom et Jerry.** D'ailleu certains de leurs noms, Dago Red, H Lips semblent sortir tout droit d comics.

L'association mentale fréquen grande vedette/grand personnag n'est plus automatique, et c'est dé bérément qu'Altman mène le publi sur une fausse piste, dans **Mc Cab** par exemple, où la présence Warren Beatty ne garantit en rien qu joue un héros hors du commun. hiérarchie sécurisante entre person nages principaux et secondaires d' paraît aussi peu à peu de ses films **Nashville** est pour l'instant un cas mite puisque ses vingt-quatre persor nages peuvent être conçus comm tous de premier plan ou tous d'arriè plan, comme on voudra.

L'élimination progressive par Altman de toutes les traditions hollywoodiennes s'étend également aux grandes catégories cinématographiques qui fournissaient aux spectateurs un cadre rassurant, des clichés humains, des stéréotypes stylistiques ; chacun de ses films qui reprend un genre américain traditionnel (western, film de détectives, film de gangsters...) en est à la fois l'apothéose et l'épitaphe.

Volontairement, Altman brouille les règles du jeu en faisant débuter **The Long Good Bye (Le privé)** par une longue séquence où il ne se passe rien, un temps mort dans l'action : *« Ce que nous faisons de plus important dans ce film est de mettre sur pied toute la séquence du chat au début. Il me semble que cette scène indique au public que ça ne va pas être Humphrey Bogart. Ça ne sera pas une histoire de poules et de bagarres. Il est pratiquement obligatoire dans ce genre de films de commencer par une action mouvementée ; nous avons fait exactement le contraire. »* (7)

Tout en réalisant un film à intrigue policière, il se refuse à aider systématiquement le public à saisir ce qu'il est essentiel de voir par une utilisation redondante de la caméra. Certes, Altman reprend les mouvements d'appareil classiques dans ce genre cinématographique (travelling-avant, par exemple, pour isoler un détail qui passerait inaperçu autrement), mais c'est le plus souvent pour les rendre non fonctionnels. Ce parti pris de détournement est omniprésent dans **The Long Good bye ;** ainsi lorsque Terry Lennox arrive de nuit, après avoir tué sa femme, chez Marlowe, la caméra suit sa voiture de loin puis effectue un zoom-avant ; mais au lieu d'aboutir à un plan rapproché de la voiture (ce qu'on attendait « logiquement ») elle s'arrête dans une zone d'espace vide, devant la voiture.

Altman ne détruit pas seulement les modèles en les prenant à contre-pied, il supprime tout cloisonnement des genres, par une négation systématique de toute forme d'héroïsme, quel qu'en soit le contexte. Pour lui, les militaires de **M.A.S.H.** sont *« aussi pourris et détestables que le reste des gens »* (5), le superflic style Bullitt est *« un danger public »* (5), les westerners **(Mc Cabe)** sont des gogos vaniteux ; les détectives privés *« sont de minables espions tout juste bons à accélérer les divorces ou à retrouver des voitures volées »* (6), les hors-la-loi **(Thieves)** ont des *« buts si négatifs »*, un point de vue *« si naïf, si ignorant »* (8) sur leurs propres actes. Altman abat ainsi toutes les statues et, ce faisant, enlève toute raison d'être aux piédestals qu'étaient les genres hollywoodiens.

DETRUIRE L'ILLUSION REALISTE

Pour accentuer plus encore la distance entre le spectateur et ce qu'on lui montre sur l'écran — seule garantie d'une réflexion critique — Altman détruit toute illusion réaliste : la plupart de ses films s'affirment d'emblée comme des spectacles et non comme une pseudo-réalité doublant le réel vécu. **Brewster Mc Cloud** se clot sur une immense parade, le haut-parleur du camp de **M.A.S.H.** diffuse pour terminer le slogan promotionnel inventé par la Fox pour lancer le film d'Altman *(« suivez nos vaillants chirurgiens qui se frayent leur chemin parmi les rires et le sang »)* (5) ; dans **Images** il y a beaucoup trop de sang sur le sol *« et sur la table une bouteille de Ketchup qui, pour le public, est toujours associé au sang dans les films. C'est une façon de signaler que ce n'est pas réel. »* (4).

La distance s'accroît aussi dans ses films par rapport au metteur en

scène ; Altman n'accepte pas les fonctions d'un deus ex machina qui, en l'espace d'une heure ou deux, semble recréer la réalité de façon définitive. Il préfère que son travail de mise en scène soit ressenti comme parfaitement subjectif dans ses choix, arbitraire même, face à une réalité qu'il ne conçoit pas de limiter par une structuration trop réductrice du temps et de l'espace.

Au lieu d'arrêter un film conventionnellement sur un point d'orgue emphatique qui fournirait au public une catharsis à bon compte, il accumule les conclusions, joue sur le champ des possibles et prolonge l'action au-delà de ce qu'en aurait fait un cinéaste hollywoodien.

Pour **Mc Cabe** par exemple, Altman justifie son dénouement : «*Après que j'ai donné au public un happy end avec la mort des méchants, le sauvetage de l'église et la survie de Mc Cabe, je continue le film au-delà de cette fin, et au bout du compte Mc Cabe meurt.*» (5). Comme il fait éclater le cadre temporel, il prolonge aussi les limites spatiales au delà de ce que ses films montrent, en jouant sur toutes les possibilités du hors-champ par une utilisation savante des cadrages et des mouvements de caméra, comme dans **The Long Good Bye** : «*Je voulais créer le sentiment qu'il y a quelque chose qui se passe hors du cadre, que la vie continue alentour.*» (5).

A quel type de film veut donc arriver Altman en mouillant par avance tous les pétards du cinéma traditionnel ?

LE METTEUR EN SCENE : UN « RAFISTOLEUR »

«*Un film est comme la nature. Il a sa propre énergie. Après un certain temps, il prend lui-même sa propre direction, dirige sa vie et tout ce que l'on essaie de faire est de le protéger pendant sa croissance.*» (2).

L'organisme vivant qu'est un film altmanien prolifère par excroissances, de façon accumulative et synthétique aussi, par tout un jeu d'associations visuelles ou sonores. Il intègre plus possible d'éléments divers, voire accidentels, qui finissent par s'interpénétrer comme dans un collage. C'est la durée (arbitraire) de la projection qui établit en dernier ressort les limites du film. On est bien loin du produit industriel fabriqué dans les studios de Hollywood, assemblé souvent passivement comme une autre mobile sur une chaîne de montage. C'est pour préserver sa méthode de création non orthodoxe qu'Altman est devenu progressivement son propre producteur : «*Etre à la fois producteur et réalisateur ici, cela permet d'être plus simplement, au sens total, un cinéaste.*» (9).

Le rôle du metteur en scène, selon lui, est somme toute celui d'un chef d'orchestre (un «*rafistoleur*» (10) dit-il modestement) : s'il donne sa direction d'ensemble et son tempo au film, chacun y apporte sa contribution à partir d'un scénario conçu simplement comme une ébauche : «*Le script donnera les indications concernant les personnages et les situations ; ce que je fais vient en supplément. Ce que j'encourage, c'est le développement mutuel, l'exploration mutuelle. De cette façon, c'est une responsabilité conjointe*» (10).

Il s'agit donc d'une création collective, résultant d'une osmose entre Altman et tous ses collaborateurs scénaristes, équipe technique, acteurs — encouragés à insérer leurs propres trouvailles dans le film «*J'établis une limite et un cadre, mais je n'essaie pas de tout remplir. Si j'essayais d'incorporer au milieu du film tout ce qui est dans mon imagination, ce ne serait que ça. Ce serait un travail très stérile. C'est pourquoi j'essaie de le remplir avec des choses qui proviennent d'autres gens.*» (11).

Susannah York dans images.

Les chansons de **Nashville** ont ainsi été composées par la plupart des acteurs eux-mêmes. Les films y gagnent en complexité car Altman joue délibérément sur la personnalité et les expériences réelles de ses acteurs : Ronee Blakley s'est directement inspiré de son enfance pour la chanson de Barbara Jean « My Idaho Home » dans **Nashville.** Quelquefois même, Altman *«voit dans les acteurs des choses que ceux-ci n'ont pas vues en eux-mêmes »* (2), d'après Keith Carradine.

Par cette méthode de composition très souple, ce qu'Altman s'attache à recréer est avant tout le grouillement de la vie dans toute sa *«plénitude »*, sa *«magie »* (les termes sont de lui). Il se refuse à élaguer ce qui, dans les films plus « classiques » serait éliminé parce que non nécessaire; pour lui, toute sélection qui privilégie les événements est simplifiante et mutile la réalité. C'est cette recherche de la densité par multiplication des détails imperceptibles d'arrière-plan que l'acteur Henry Gibson (Haven Hamilton dans **Nashville**) a baptisé l'« Altmanscope » : *« On n'a pas encore inventé la caméra qui puisse capter tout ce que Bob peut voir. »* (2).

Si Robert Altman attache tant d'importance à ces *« détails que personne ne voit la première fois »*, c'est aussi qu'ils lui permettent un retour à l'authenticité; pour **Mc Cabe,** remarque-t-il, *«nous avons par exemple découvert qu'en 1902 beaucoup de choses existaient déjà qui n'apparaissent jamais dans la plupart des westerns »* (5). Les événements eux-mêmes sont plus proches, dans ses films, de ce qu'ils devaient être réellement, dussent-ils être plus sordides : *«La plupart des morts dans l'Ouest étaient très lentes, et les gens mettaient trois jours à mourir de gangrène parce qu'il n'y avait pas de traitement médical. Il fallait être touché au cœur ou à la tête pour mourir sur le coup, ce qui n'arrivait pas souvent à la distance d'où ils tiraient et avec les armes qu'ils avaient. »* (5).

PRIVILÉGIER LA CLARTÉ

Son exigence d'authenticité amène Altman à prendre des risques et à se priver volontairement de la perfection technique qui était l'un des commandements d'Hollywood. Ainsi, pour mieux rendre ce que l'univers de **M.A.S.H.** avait de sordide, *« j'avais exigé une photo médiocre, des décors minables »* dit-il.

Dès **Countdown** (1967), il s'opposera aux producteurs affolés parce qu'il avait eu l'audace de faire parler tous les acteurs en même temps. Ses « overlapping dialogues » — célèbres maintenant — ne sont pas simple coquetterie de cinéaste provocateur; ils lui permettent de mieux traduire, par une certaine confusion sonore, la densité de la vie réelle, de rendre compte aussi d'un univers fragmenté, sans communication : tout le monde parle en même temps, mais les phrases s'accumulent sans qu'il y ait de véritable échange...

Altman a également obligé ses acteurs — tel Warren Beatty — à se défaire de leur diction trop parfaite, trop « professionnelle » en somme, incompatible avec les personnages solitaires et frustrés qu'ils incarnaient. On se souvient du monologue à peine articulé que Mc Cabe marmonne dans sa barbe : *« J'ai de la poésie en moi... »*

Privilégier la clarté aux dépens de l'exactitude, au niveau de la bande son, c'est pour Altman détruire la signification d'ensemble de ses films; il a ainsi déploré que la version française de **Mc Cabe** ait, par sa trop grande limpidité, éliminé ce flou sonore volontaire qu'il avait élaboré pour mieux traduire le brouillard des âmes. Cette recherche constante d'une bande son parfaitement adaptée à ses intentions l'a ainsi amené à

inaugurer avec **California Split** un nouveau système à huit pistes: le « Lion's Gate-eight track sound system ».

Ce réseau de connotations soigneusement composé contribue à la reconstitution de ce qu'Altman considère comme l'essentiel, la seule véritable permanence par delà personnages et anecdotes : l'atmosphère d'une ville, le climat d'une époque. Pour **The Long Good Bye,** il explique: *« Je voulais retrouver les couleurs des cartes postales des années 40, capter l'atmosphère étrange de Los Angeles avec ses toits de tuile et ses palmiers sinistres. »* (6).

Ce peut être aussi la gamme chromatique spécifique, la texture des paysages, comme dans **Images** ou **Mc Cabe.** Priorité est donnée à la restitution du climat qui prend la place de la traditionnelle exposition des situations et des personnages : dans **Mc Cabe,** *« les quarante premières minutes ne sont en fait rien d'autre qu'une atmosphère »* (10).

Altman finit donc par inverser radicalement le schéma hollywoodien habituel qui consistait à présenter des héros aussi crédibles que possible, sur un arrière-plan arbitrairement recréé qui sentait souvent la fabrication fantaisiste des studios. C'est le contraire qu'il propose : *« En prenant des personnages de dessins animés, de comics, comme dans* **MASH** *ou dans* **Brewster Mc Cloud** *et en les posant sur une toile de fond réaliste, vous obtenez quelque chose de dérangeant »* (5).

Dérangeant, certes, pour le public... Car c'est à ce public que finalement toutes les recherches d'Altman aboutissent : *« Je considère le fait de réaliser un film comme essentiellement une expérimentation entre le public et moi »* (2). Tout comme il demande un haut degré de participation à ses acteurs, il s'emploie à secouer la passivité des spectateurs devant ses films en leur laissant une liberté de choix et de réaction déconcertante; ils doivent découvrir eux-mêmes leurs points de repère, sans le secours d'une narration linéaire, d'une réalité et de personnages calibrés pour les besoins de l'intrigue, sans même les guides d'une mise en scène directive. La communication qu'Altman recherche avec le public se fait sur d'autres bases.

UNE ORGANISATION DES EMOTIONS

« Je tâche de ne pas trop intellectualiser mes rapports au film, mais de jouer sur un plan émotionnel qui est aussi celui sur lequel je veux toucher le public. » (5). Voilà donc la clé des œuvres d'Altman, et voilà quelle est, par-delà l'ordre logique, la structure profonde de ses films : *« une organisation des émotions »* (5).

Mais qu'on ne s'y trompe pas : les émotions et les sentiments qu'il veut éveiller chez les spectateurs n'ont rien à voir avec l'apitoiement larmoyant que des metteurs en scène moins exigeants essaient de racoler (voir **Love Story**) en jouant complaisamment sur les malheurs de leurs héros. Altman, lui, répugne à ce genre d'effets et s'est fait une spécialité de casser net l'attendrissement dès qu'il s'installe : dans **Nashville** par exemple, il désamorce toute sympathie pour Mr Green pleurant la mort de sa femme en enchaînant brutalement ses sanglots réprimés et le rire cynique de Triplette.

C'est un type d'émotion plus diffuse, plus durable aussi, qu'Altman voudrait éveiller par delà la conscience claire, sans qu'il soit besoin d'élucidation intellectuelle : *« Il faudrait que le public, quittant une salle de cinéma, ne puisse avoir que des réactions émotionnelles au lieu qu'il s'interroge sur les motivations de*

l'action et sur les personnages. On devrait aimer ou ne pas aimer, c'est tout. » (4).

Musique et peinture étant, selon Altman, les plus proches parents du cinéma — bien plus que la littérature — la réaction idéale devant ses films devrait être la convergence de ce que l'on peut éprouver face à des associations de sons et d'images qui s'organiseraient très spontanément entre elles, selon la disponibilité des spectateurs. Ainsi, deux personnes peuvent avoir une perception très différente d'un même film d'Altman suivant leur degré d'ouverture à ce jeu ; la même personne, à deux moments différents, pourra, de la même façon, retenir de nouvelles significations à partir du même film.

Altman cite ainsi le témoignage d'*« un médecin viennois, un homme de culture européenne, très sérieux et très réputé. La première fois qu'il a vu* **Nashville,** *il l'a pris pour une satire. La seconde fois, il a senti quelque chose de triste. Tous les films devraient être comme ça. On devrait pouvoir les voir de façon différente à des moments différents.* » (9).

On aurait cependant tort de croire que le spectateur, jouissant d'une marge de réaction inhabituelle, est guidé dans ses associations essentiellement par le hasard. Sa liberté de choix ne joue en fait qu'au niveau des détails ; l'orientation générale reste, souterraine, celle d'Altman. La comparaison avec un train que la scénariste Joan Tewkesbury a employée pour décrire son travail avec Altman peut s'appliquer aussi bien aux rapports entre le cinéaste et son public à l'intérieur des films : *« il faut entrer par la locomotive et sortir par le fourgon. Comment vous passez par les wagons intermédiaires n'a pas vraiment d'importance.* » (12).

FASCINÉ PAR LES COMPORTEMENTS

Pourtant le spectateur peut, s'il un observateur perspicace, découvr les itinéraires que lui offre Altman l'aide de tout un réseau d'indices la sés discrètement au fil des séquer ces. A nous de les saisir au passage de les comprendre. Ainsi, Altma n'explique jamais ses personnag directement — ni ne les laisse se conter (dans le style « vieux cow-b prolixe s'attendrissant rétrospect vement sur la tarte aux pommes de grand-mère » de la tradition holly woodienne) mais il est fasciné par comportements, qu'il décrit soigne sement par des signes — gestes, vê tements, accessoires — qui, comm dans la réalité, représentent les fleurements extérieurs de la perso nalité, des aspirations refoulées d individus, voire même de leur incons cient.

C'est par exemple Mrs Miller (**Cabe**), femme d'affaires et femme tête, qui garde la recette du bord qu'elle dirige dans une boîte de lours vieux rose en forme de cœur. C ne saurait mieux traduire, sans le cours au langage, son beso d'amour non avoué.

Dans **California Split,** les deu call-girls sont constamment assc ciées, par des détails matériels dar leur environnement, au monde l'enfance, révélant ainsi leur profond immaturité affective : Susan (Gwe Welles) : petit déjeuner de lait et céréales aux formes fantaisistes adaptées au marché des enfants am ricains. Sa consœur plus âgée ne peu s'endormir sans son « TV Guide substitut plus adulte de l'ours en pe luche ou du chiffon que traîne le Linu des Peanuts.

Les vêtements fournissent aussi selon Altman, des connotations obl ques sur ses personnages : pour sou ligner qu'Eileen Wade (**The Long**

Keith Carradine
et Shelley Duvall
dans
**Nous sommes tous
des voleurs.**

Good Bye) était en porte à faux par rapport à son temps, «*on ne la voit jamais en minijupe ou avec un chemisier très décolleté, ou sans chemise, comme les filles qui ont l'appartement en face de chez Marlowe*» (7).

Tous ces signes extérieurs servent de « commentaire » — terme qu'Altman utilise à propos du puzzle dans **Images,** symbole de la personnalité disloquée de Cathryn; ils peuvent dépasser la description du comportement d'individus séparés pour dénoter la manière d'être de toute une société: dans **Nashville,** les cadrages fréquents rassemblant dans le même plan téléviseur en marche et nourriture, révèlent l'intégration complète des mass-media à l'univers de la consommation, même alimentaire.

Dans ce même film, la présence, discrète mais récurrente, du drapeau de Dixie vient rappeler que longtemps après la Sécession, le Sud continue d'adhérer malgré tout aux mêmes valeurs. Certaines images peuvent aussi, à elles seules, donner la signification de tout un film: «*Il y a un plan qui résume* **M.A.S.H.,** *c'est quand ils reviennent du Japon et que l'hélicoptère atterrit à côté des cadavres. On voit les personnages principaux en sortir avec leurs chaussures noires et blanches, leurs habits de golf, pour revenir opérer. Ce plan avec ce cadavre au premier plan, l'hélicoptère, le haut-parleur qui marmonne des sottises sur je ne sais quelle maladie, donne le sens du film.*» (5).

Comme il joue habilement sur les images symboliques, Altman excelle aussi à exprimer indirectement son jugement sur le comportement de ses personnages et sur leur univers, par la médiation des noms propres. Dans **M.A.S.H.,** les médecins militaires du camp sont affublés de surnoms — Hawkeye, Boone, Trapper John — se référant au glorieux (?) passé de l'Ouest.

Le cinéma hollywoodien aurait bien sûr insisté sur la continuité entre l'héroïsme westernien et l'héroïsme guerrier, mais chez Altman, contraste flagrant entre les noms les comportements vaut plus qu'un long discours! Le nom de l'homme de loi que Mc Cabe va consulter, Clemens Samuels, est une inversion du nom réel de Mark Twain, ce qui entraîne une inversion des points de vue: le premier est d'un optimisme aveugle qui n'a d'égal que le pessimisme de l'écrivain face au pouvoir corrupteur de l'argent.

Certains noms sont ironiquement prémonitoires: Roger Wade, de **The Long Good Bye,** se suicide dans la mer; or «to wade» signifie marcher dans l'eau. D'autres trahissent les hantises cachées de tout un groupe: dans **Nashville,** la peur névrotique du métissage (Touchez pas la femme blanche!) se traduit par des noms de femmes évoquant tous la blancheur (Lady Pearl, Opal, Connie White).

LE ROLE DES PETITS DÉTAILS

Altman exploite aussi subtilement les associations, plus facilement perceptibles pour un public anglophone, entre des images-signes et les expressions verbales qui leur correspondent. Dans **The Long Good Bye,** on voit dans la maison des Wade des canards qui pendent la tête en bas c'est pour Altman «*un clin d'œil aux films de gangsters et à l'expression «he's a dead duck» (c'est un type fini). On sait ainsi à quoi s'en tenir sur Eileen Wade et Marlowe.*» (6).

De la même façon, dans **Nashville,** les rapports réels entre Blancs et Noirs sont révélés par un détail imperceptible: pendant la course automobile, les spectateurs piquent-niquent dans les tribunes, et ce que Lady Pearl offre en premier au chanteur noir Tom Brown (déjà deux noms péjoratifs) est une tranche de pastè-

que qu'il refuse ; or « watermelon » est un terme méprisant utilisé dans le Sud pour se référer aux Noirs.

Il ne s'agit là que de quelques exemples pris au hasard parmi des dizaines d'autres choix possibles, mais ils contribuent cependant à montrer à quel niveau fonctionnent les films de Robert Altman (les remarques qu'il formule a posteriori sur certains « signes » sont par ailleurs assez éloquentes...). Les petits détails ne sont jamais chez lui accessoires ou pléonastiques — encore moins gratuits — mais ils ont pour mission de remplacer les commentaires et éclaircissements véhiculés traditionnellement par une structure narrative, des dialogues, un montage souvent directif enfin.

Là encore, Altman n'a pas choisi la voie de la tradition hollywoodienne; dès 1967, pour **Countdown,** il désavoua le montage que la Warner avait imposé parce que la firme «*avait joué sur l'explicite*» et transformé son film en «*un film pour gamins*» (10). Il est vrai que le montage de ses films ne fait guère appel aux procédés les plus courants, et quand il les utilise, c'est souvent pour les dilater à l'extrême comme dans **Nashville.**

Ce qu'Altman veut faire du montage, c'est avant tout une structuration d'impressions, une «*ponctuation*» (5) émotionnelle, élaborée à partir d'un réseau de leitmotive et d'échos, qui permet un resserrement des significations et remet le public sur la voie dans le labyrinthe de ses films. Certains « signes » deviennent ainsi plus proprement structuraux puisque c'est leur récurrence ou les correspondances qui s'établissent entre eux qui fournissent finalement l'armature des films d'Altman, le cadre interprétatif qui sert de tremplin à la réflexion des spectateurs.

Les éléments de ponctuation peuvent être dissociés du récit, créer des «*espaces ouverts*» qui font varier au cours du film la distance entre le spectateur et ce qu'on lui montre sur l'écran et amorcent ainsi une réflexion par prise de recul, même passager. C'est à cela que s'emploient par exemple les chansons élégiaques de Leonard Cohen dans **Mc Cabe.**

Quelquefois, ce schéma de mise en perspective par contrepoint se complique, comme dans **Brewster Mc Cloud** où une parabole — la conférence sur les oiseaux, faite par René Auberjonois — est insérée par tranches, mais sans jamais s'y mêler, dans la grande parabole sur la liberté qu'est le rêve icarien de Brewster. D'autres fois, la ponctuation s'appuie sur des « signes » intégrés à l'histoire racontée; on pense aux clochettes éoliennes, à la lecture du conte pour enfants dans **Images,** qui par leur répétition régulière, sont «*l'idéal comme parallèle*» (13).

Cette structure par échos peut être plus complexe encore lorsqu'elle est élaborée à partir de simples correspondances sans faire appel aux effets de répétition. Ainsi **Nashville** s'ouvre et se ferme sur deux chansons complémentaires qui traduisent implicitement l'opinion que se fait Altman de l'évolution des États-Unis mais en même temps fournissent des solutions de remplacement à la proposition du candidat Walker: changer l'hymne national. Le choix ironique qu'offre Altman est, soit en référence au passé l'hymne d'autosatisfaction présenté pendant la séquence-générique (**200 Years**), soit par rapport au futur (les enfants) l'hymne final d'aliénation collective: « You may say I ain't free / But it don't worry me ».

Par delà la diversité des sujets, des époques, des styles cinématographiques choisis par Altman, ses films se complètent singulièrement et constituent par leur somme un ensemble finalement très homogène: «*L'esprit de mes films reste le même. Ils reflètent ma façon à moi d'appréhender le*

monde à travers le cinéma. » (4). Sa cohérence provient aussi d'un parti-pris manifeste d'élimination des carcans hollywoodiens incompatibles avec la complexité de son propos.

Si les films d'Altman relèvent en fin de compte d'une mise en scène de l'ambiguïté, ce n'est cependant pas chez lui solution de facilité, comme chez J. Avildsen dans un film tel que **Joe (Joe, c'est aussi l'Amérique)** où le metteur en scène, faute de pouvoir (ou de vouloir) dégager une signification claire, renvoie dos à dos d'une manière désinvolte les archiconservateurs entre deux âges et les jeunes marginaux pseudo-hippies.

Chez Altman, l'ambiguïté n'est pas un refus de s'engager, mais vient d'une suspicion quasi-instinctive de tout ce qui est trop explicite ; les films à message bien carré ne sont pas dans ses goûts : « *on a toujours tort de faire un sermon.* » (5).

Altman cherche à servir de révélateur, pas de maître à penser : « *Mon travail en tant que metteur en scène, c'est de montrer aux gens ce qu'ils sont et comment ils se comportent, et non de leur dire de se comporter de telle ou telle façon.* » (5).

Non content de conserver à la réalité toute sa complexité en refusant de la simplifier dans une perspective didactique, il accroît encore l'ambiguïté en multipliant les points de vue. Ainsi dans **Nashville,** trois personnages émettent explicitement des jugements critiques sur le milieu de la Country and Western Music parce qu'ils ont tous une position de recul relatif, n'étant pas intégrés par leurs origines géographiques (Opal de la BBC, Triplette de Californie) ou ethniques (le noir Wade) ; mais aucun point de vue n'est jamais privilégié par rapport aux autres : ils sont peut-être tous valables comme ils peuvent être tous aberrants.

Altman renchérit encore : à propos d'Opal, il affirme : « *Mon point de vue est aussi distordu et pas plus p nent que le sien. C'est mon point vue sur ce que j'ai vu. C'est juste po moi, mais pas forcément pour tout monde.* » (9).

Cette pluralité volontaire des poir de vue possibles empêche les spe teurs d'adhérer trop aisément à un interprétation rassurante par son un cité. L'ambiguïté garantit ainsi que réflexion du public, déjà amorcée cours de film, se prolonge au delà la projection. Les films d'Altman veu lent être des anti-**French Connection** dont il déplore lui-même la tro grande facilité : « *C'est un film inutile une histoire policière excitante ; ma. où est l'intérêt ? Je l'ai déjà oublié.* (4).

Déranger le public, pendant après le film (la frontière entre spec tacle et vie étant remise en questio l'obliger par le biais de fictions à réser ses positions par rapport à la réalité sociale et politique américaine, l'amener à réfléchir sur ses propr responsabilités, voilà la tâche qu s'est assigné Robert Altman : « *Pa que je tiens le public pour respon ble (et dans ce public, je m'inclu aussi !) de tout ce que nous trouvon inadmissible et qui se déroule sou nos yeux. Les responsables des cr mes monstrueux que l'on comme sous notre nez sont moins les ge qui les commettent que ceux qui pe mettent qu'on puisse les commettre Surtout après ce que nous savons.* (5).

Après le Vietnam, après Watergat le manteau d'innocence de l'Amér que est définitivement tombé en lo ques, le cinéma hollywoodien com plice de cette Amérique satisfaite d'elle-même et allénée a aussi fait sc temps. Les films de Robert Altman cinéaste de la culpabilité collective sont là pour le rappeler : nous som mes tous des meurtriers, « nou sommes tous des voleurs ».

Anne-Marie Bidau

NOTES

1. **Le cinéma américain d'aujourd'hui** (Cinéma 2000, Seghers, 1975) p. 175.
2. **Newsweek**, 30/6/75 : **Altman's Opryland Epic**
3. E. Benayoun : **La clé des champs de Bob Altman** Positif nº 155 (janvier 74) p.34
4. **Zoom** : Altman, interview par Michel Maingois (nº 12, mai-juin 1972)
5. **Positif** nº 147 (février 1973) : entretien avec Robert Altman, par Michel Ciment et Bertrand Tavernier
6. **Positif** nº 166 (février 1975) : entretien avec Robert Altman, par Michel Ciment et Michael Henry
7. **Film Comment**, mars-avril 1974 : Robert Altman Speaking, interview par Jan Dawson
8. **Film Comment**, mai-juin 1974 : **Outlaws, Auteurs and Acteurs**, Keith Karradine and Shelley Duvall interviewed by Stephen Harvey
9. **Le Monde**, 27 /11 /75 : entretien avec Robert Altman par Martin Even
10. **Films and Filming**, novembre 1971 : **Mash, Mc Cloud et Mc Cabe**, interview par John Cutts
11. **Sight and Sound**, spring 1975, cité par Jonathan Rosenbaum in **Improvisations and Interactions in Altmanville**
12. **Time**, 16/6/75
13. **Cinéma 72** nº 168 : entretien avec Robert Altman, par Michel Grisolia.

Keith Carradine, Christina Raines, Allan Nicholls dans **Nashville**

BIOGRAPHIE DE ROBERT ALTMAN

...quelques repères...

● 2 février 1925 : naissance de Robert Altman à Kansas City (Missouri) dans une vieille famille descendant des Pélerins du Mayflower.

● Commence des études de mathématiques à l'université du Missouri, mais ne les achève pas.

● Pendant la 2ème guerre mondiale, est pilote de B 24 (entre autres, prend part des vols au-dessus de Bornéo).

● 1945 : première expérience à Hollywood. Altman écrit des histoires, seul ou avec un associé, George W. George. L'une de ces histoires, écrite en collaboration, **Bodyguard,** est vendue à la RKO ; le film est réalisé par Richard Fleischer avec Lawrence Tierney (film inédit en France).

« Notre script était nul, mais le film lui-même n'était pas trop mauvais.

Altman et G.W. George vendent une autre idée à l'oncle de G.W. George, metteur en scène Eddie L. Martin. Le film, **Christmas Eve,** sort en 1947 (les rô principaux sont tenus par George Brent et Randolph Scott)

« Ces deux choses mises à part, ce fut une période plutôt frustrante.

● 1947 : Altman décide d'aller à New-York. Mais en route, s'arrête voir ses parents à Kansas City. Là, un groupe de cinéastes (dont un de ses anciens am de collège) ont monté une petite compagnie, avec un matériel d'équipemen documentaire : la Calvin Co. Le passage d'Altman à Hollywood lui permet d décrocher un emploi.

● Jusqu'en 1953, travaille à la réalisation de films industriels de commande pour des firmes comme International Harvesters, Caterpillar Tractors, Gulf Oil...

« J'écrivais, je mettais en scène, je produisais, je montais, il n'y avait pas de secteur dont je ne m'occupais pas (...) Ce fut une grande période d'apprentissage. »

● 1953 : retourne à Hollywood ; passe un an à frapper aux portes, sans grand succès ; fait quelques spots à la télévision pour le Catholic Bishop's Fund.

« C'était le règne de la frustration suprême. »

Retourne sur la nouvelle équipe de base-ball du lieu.

« Puis j'ai rencontré un type qui possédait une chaîne de cinémas dans le Middle West. Il avait de l'argent et était prêt à financer un film, du moment que je travaillais à l'œil. J'ai donné mon accord et du coup, j'ai pu écrire, produire et réaliser **The Delinquents.** *C'était en 1955, je crois. »*

● Retourne à Hollywood pour le montage du film. George W. George lui propose de travailler avec lui pour un film documentaire sur James Dean. Ils forment une petite société (chacun d'eux met 2 500 dollars) pour aller faire des interviews dans la ville natale de Dean, Fairmount (Indiana). La société de télévision NBC s'intéresse au film et leur offre 300 000 $ pour une seule projection.

« Mais nous étions tellement outrecuidants! Nous nous croyions assis sur une mine d'or. Nous pensions tous que nous allions devenir millionnaires! »

● Passent alors un accord avec la Warner pour obtenir quelques extraits de films avec Dean, y compris les bouts d'essai pour **East of Eden**; en contrepartie, la firme se réserve les droits d'exploitation du film.

« Et bien sûr, le film a trépassé. »

● De 1957 à 1963, abandonne le cinéma pour la télévision.

« Hitchkock aimait suffisamment les deux films pour me demander de travailler avec lui sur ses séries télévisées »

Le premier film qu'il réalise s'intitule **The Younger** avec Carol Lynley; en fait un second avec Joe Cotten.

« Puis ils m'en proposèrent un troisième, une histoire qui me parut abominable. J'allai donc voir Joan Harrison, qui produisait la série et je lui dis : « écoutez, vous êtes en train de faire une grosse erreur avec ça. Personne, raisonnablement, ne devrait le faire. Laissez tomber tant que vous le pouvez, jetez-le par la fenêtre! » Eh bien, il s'avéra que c'était un script qu'elle avait elle-même écrit! Il ne me restait plus qu'une direction à prendre — celle de la sortie ! »

● En 1958, Hitchkock produisit une nouvelle série d'une heure, **Suspicion**, et Altman travaille à la production d'un épisode, **Heart Beat**, réalisé par Robert Stevens; ce fut le premier film de Warren Beatty.

● Travaille sur d'autres séries B de la télévision : **U.S. Marshall, Millionnaires, Whirlybirds, The Gallant Men, Combat, The Long Hot Summer, Bonanza, Roaring Twenties, Bus Stop, Kraft Suspense Theater,** ...

« Certaines de ces séries font partie de ce que j'ai appelé plus tard mon travail underground. Beaucoup de choses pour lesquelles on me félicite maintenant me faisaient foutre à la porte alors. J'ai été viré d'un nombre incalculable de séries pour avoir changé le dialogue, fait parler plusieurs acteurs en même temps, ou m'être moqué de ce que l'on voulait exalter ».

Deux exemples sont particulièrement significatifs :

— *« J'ai introduit des éléments comiques dans* **Bonanza.** *C'étaient des pointes satiriques, un peu à la Preston Sturges, visant les personnages principaux, les Bonanziens et leur profonde imbécillité. »*

— à propos de la série **Combat,** Altman dit : *« C'étaient les meilleurs films antimilitaristes de l'époque ».*

● Sur son expérience à la télévision, il remarque :

« Tout compte fait, ces shows n'étaient pas particulièrement stimulants. Tout ce qu'on avait à faire, c'était de mettre le script en images (...). A la fin, nous allions si vite que je pouvais les faire en juste deux jours, je prenais des risques terribles rien que pour contrer l'ennui que tout cela procurait. »

● Altman quitte la télévision et réalise son premier film : **Countdown.**

Les citations de Robert Altman sont tirées de :
— entretien avec Altman, **Positif** n° 147, février 1973.
— **Mash, Mc Cloud & Mc Cabe,** interview par John Cutts, **Films and Filming,** novembre 1971

FILMOGRAPHIE

1955 : THE DELINQUENTS

Réalisation et scénario : Robert Altman
Images : Charles Poddock
Direction artistique : Chet Allen
Montage : Hélène Turner
Production : Imperial Production
Interprétation : Tom Laughlin, Richard Bakalyan, Peter Miller, Rosemary Howard, Helene Howley, Leonard Belove, Lotus Corelli, James Lantz, Christine Altman, George Kuhn, Pat Stedman, Norman Zands, James Leria, Jet Pinkston, Kermit Echols, Joe Adleman.
Durée : 71 mn.

« Etait-ce dans la lignée de **The Wild One** *?*
— Il y avait les mêmes éléments. Mais j'avais essayé de faire un film plus tendre, une sorte de « piece of Americana » où l'on présentait les enfants comme des enfants normaux. Je voulais montrer que chez eux, dans leur environnement, ils se comportaient d'une certaine manière, et dans la rue différemment (1).

1956 : THE JAMES DEAN STORY

Réalisation et sujet : Robert Altman, George W. George
Chanson par Tommy Sands
Montage : George W. George et R. Altman
Production : G. W. George et R. Altman
Distribution : Warner Bros
Durée : 82 mn

- C'est un bon petit film, il me semble, aujourd'hui. C'est drôle, je l'ai commencé avec l'idée de mettre Dean en pièces mais à la fin je crois que nous avons tous été contaminés par le culte de cet homme. Je trouve que le matériau a tendance à vous séduire » (2).

1967 : COUNTDOWN

Réalisation : Robert Altman
Scénario : Loring Mandel, d'après le roman de Hank Searles **The Pilgrim Project**
Images : William Spencer (Technicolor-Panavision)
Décors : Jack Poplin et Ralph S.Hurst
Musique : Leonard Rosenmann
Montage : Jean Milford
Production : William Conrad pour Warner Bros-Seven Arts
Interprétation : James Caan (Lee Stegler) Joanna Moore (Mickey Stegler) Robert Duvall (Chiz) Barbara Baxley (Jean) Charles Aidman (Gus) Steve Inhat (Ross) Michael Murphy (Rick) Red Knight (Larson) Steve Coit (Herman) John Rayner (Dunc) Charles Irving (Seidel) Bobby Risha Jr (Stevie)
Durée : 101 mn (réduit à 73 mn en distribution)

« C'est dommage qu'il **(Countdown)** *ne soit pas sorti au moment où les cosmonautes sont allés sur la lune parce qu'il était assez prophétique. C'était un film de science-fiction sans fiction (...) Dans la plupart des films de science-fiction, les acteurs ne jouent qu'un rôle de pion. Moi je voulais les présenter comme des êtres humains avec leurs problèmes, leurs scènes de ménage, leurs angoisses. Mais on a coupé toutes les scènes intimistes pour ne*

laisser que le côté action et suspense. C'était affreux. Il y avait aussi des éléments de satire dirigés contre le gouvernement et son attitude vis-à-vis de la course à l'espace. C'est le dernier film tourné avec la Seven Arts avant qu'elle ne fusionne avec la Warner. Comme il n'a pas plu aux gens de la Warner, il n'a pratiquement jamais été distribué. » (1).

1966-1967 : avant ou après **Countdown**, Altman réalise trois courts-métrages en 16 mm :

The Party
Pot au feu
This Is My Wife or The Story of Kathryn Reed

« Je n'aime plus tellement tourner des courts-métrages parce que le plus souvent, il n'y a aucune possibilité de les faire distribuer. Je continue d'en faire cependant, entre deux « grands » films. A titre d'exercices pratiques. C'est d'ailleurs une honte qu'il n'y ait pas une distribution décente ni un véritable marché pour le court-métrage et que l'on soit toujours obligé de se conformer à certaines durées de projection. C'est comme si on décidait de juger une peinture selon des critères de taille. C'est grotesque ! » (3).

John McCabe, de Robert Altman

1971 BY WARNER BROS., INC. (ALL RIGHTS RESERVED) COPYRIGHT IS WAIVED TO MAGAZINES AND NEWSPAPERS COUNTRY OF ORIGIN U.S.A. IMPRIMÉ AUX ETATS-UNIS D'AMERIQUE

1969 : **THAT COLD DAY IN THE PARK**

Réalisation : Robert Altman
Scénario : Gillian Freeman, d'après le roman de Richard Miles.
Images : Laszlo Kovacs
Musique : Johnny Mandel
Production : Factor-Altman-Miller
Commonwealth United (Canada)
Interprétation : Sandy Dennis (Frances), Michael Burns (le garçon), Suzanne Benton (Nina) Luana Anders (Sylvie) John Garfield Jr (Nick)
Durée : 115 mn.

« C'était l'histoire d'une jeune femme, frustrée sexuellement, qui ramène chez elle un jeune homme qu'elle a trouvé dans un parc, sous la pluie. Il ne dit pas un mot et elle en déduit qu'il ne peut parler. Leurs rapports évoquent un peu **The Collector,** *sauf qu'il n'est pas enfermé. Mais il revient chez elle sans arrêt et cela devient assez drôle pour se terminer en une étrange tragédie. C'est un film curieux, un film d'atmosphère. »* (1).
« Sandy Dennis était très bonne, exceptionnelle même, dans un rôle difficile, et le film lui doit beaucoup. Ce qui a fait du tort à **Cold Day,** *cependant, c'est la raclée qu'il a ramassée quand il est sorti à New-York. Les critiques l'ont détesté, ont été cinglants pour Sandy Dennis. La firme Commonwealth n'eut plus confiance après ça et vendit le film comme « sex-picture » (...). Sur cette base, il n'a pas eu beaucoup d'amateurs. J'aimerais récupérer le négatif un jour. La firme Commonwealth, comme vous savez, a fait faillite et le film n'est jamais orti dans de nombreux endroits — la France par exemple. »* (2).

1970 : **M.A.S.H.**

Réalisation : Robert Altman
Scénario : Ring Lardner Jr d'après le roman de Richard Hooker
Images : Harold E. Stone (De Luxe Color-Panavision)
Direction artistique : Jack Martin Smith et Arthur Lonergan
Musique : Johnny Mandel
Montage : Danford B. Greene
Production : Ingo Preminger pour Aspen Prod.
Distribution : Fox
Interprétation : Elliott Gould (Trapper John), Donald Sutherland (Hawkeye), Tom Skerritt (Duke), Sally Kellerman (Hot Lips), Jo Ann Pflug (lieut. Dish) René Auberjonois (Dago Red), Roger Bowen (col. Blake), Gary Burghoff (O'Reilly), David Arkin (serg. maj. Vollmer), Fred Williamson (Spearchucker), Michael Murphy (Me-Lay), Kim Atwood (Ho-Jon), Tim Brown (Judson), Indus Arthur (lieut.Leslie), John Schuck (Painless Pole), Ken Prymus (Seidman), Dawne Damon (cap.Scortch), Carl Gottlieb (Ugly John), Tamara Horrocks (cap. Knocko), George Wood (General Hammond), Bobby Troup (serg. Gorman), Bud Cort (soldat Boone), Danny Goldman (cap.Murrhardt), Corey Fisher (cap.Bandini).
Durée :116 mn.
Palme d'or au festival de Cannes 1970.

« J'ai vu la possibilité avec **M.A.S.H.,** *de mettre en pratique une idée qui m'était chère et sur laquelle je travaillais depuis cinq ans : faire un film sur les aviateurs du premier conflit mondial afin de montrer l'absurdité totale de la guerre, de toutes les guerres. (...) Je voulais que ce film fût drôle afin que le public l'acceptât et fût séduit, quitte, éventuellement, à ce qu'on en comprenne plus tard seulement la véritable signification. » (3).*

1970 : **BREWSTER MC CLOUD**

Réalisation : Robert Altman
Scénario : Doran William Cannon
Direction artistique : George W.Davis et Preston Ames
Direc.photo : Lamar Boren et Jordan Croneweth (Panavision-Metrocolor)

Montage et seconde équipe : Louis Lombardo
Musique : Gene Page
Chansons : « Brewster Mc Cloud » (Francis Scott Key)
« Last of the Unnatural Act » (John Philips)
« White Feathers Wings » (John Philips-Merry Clayton)
Son : Harry W. Terrick
Ailes dessinées par Leon Eriksen.
Interprétation : Bud Cort (Brewster), Sally Kellerman (Louise), Michael Murphy (Shaft), William Windom (Weeks), John Schuck (Johnson), Margaret Hamilton (Daphne Heap), Jennifer Salt (Hope), Corey Fischer (Hines), George Wood (Crandall), René Auberjonois (le conférencier), Stacy Keach (Abraham Wright), Shelley Duvall (Suzanne), Bert Remsen (agent Breen), Angelin Johnson (femme de Breen), William Baldwin (l'assistant).
Production : Lou Adler pour Adler-Philips-Lion's Gate Films.
Distribution : M.G.M.
Durée : 104 mn.

« Je pense que c'est mon meilleur film parce que c'est le plus original, le plus profond aussi, et parce qu'il traite à la fois de plusieurs sujets très importants : c'est celui qui a le plus de sens pour moi ». (3).

1971 : **McCABE AND Mrs MILLER (JOHN Mc CABE)**

Réalisation : Robert Altman
Scénario : Robert Altman et Brian Mc Kay d'après le roman de Edmund Naughton : **Mc Cabe**
Direct.photo : Vilmos Zsigmond (Technicolor-Panavision)
Décors : Leon Eriksen
Direction artistique : Philip Thomas et Al Locatelli
Montage et seconde équipe : Louis Lombardo
Chansons : Leonard Cohen
Son : John W. Gusselle, W.A. Thompson
Effets spéciaux : Marcel Maguire
Costumes : Ilse Richter
Production : David Foster et Mitchell Brower
Distribution : Warner Bros
Interprétation : Warren Beatty (John Mc Cabe), Julie Christie (Constance Miller), René Auberjonois (Sheehan), Corey Fischer (Mr Elliott), Bert Remsen (Bart Coyl), Shelley Duvall (Ida Coyl), Michael Murphy (Eugene Sears), Keith Carradine (le cow-boy), John Schuck (Smallwood), Hugh Millais (Dog Butler), Jace Vander Veen (Bredd), Manfred Schulz (Kid), Jackie Crossland (Lily), Elizabeth Murphy (Alma), Linda Sorenson (Blanche), Elizabeth Knight (Birdie), Maisie Hoy (Maisie), William Devane (l'homme de loi), Antony Holland (Hollander)
Durée : 121 mn.

« J'ai pris de l'histoire de **John Mc Cabe** *le thème linéaire qui est très commun à tous les westerns. J'acceptais donc l'histoire, mais je ne voulais pas accepter la manière dont cela s'était déroulé, telle qu'on nous la présenta traditionnellement depuis près de quarante ans. Je voulais donner ma vision personnelle des événements qui se sont réellement passés dans l'Ouest au début du siècle. Ce n'est pas vraiment un point de vue original sur les événements, mais plutôt un point de vue logique ». (3)*

1972 : **IMAGES**

Réalisation et scénario : Robert Altman
Images : Vilmos Zsigmond (Technicolor)
Musique : John Williams
Direction artistique : Leon Eriksen
Montage : Graeme Clifford
Production : Lion's Gate Film
Hemdale Group (Grande-Bretagne)

Distribution : Susannah York (Cathryn), Marcel Bozzuffi (René), René Auberjonois (Hugh), Hugh Millais (Marcel), Cathryn Harrison (Susannah).
Durée : 100 mn.

« C'est avant tout un film sur la vraie folie. En fait, ce qui est en question, c'est de savoir qui est fou et qui ne l'est pas. C'est une idée que j'avais en moi depuis fort longtemps, et tandis que j'en parlais, elle s'est développée de la façon dont vous la voyez exprimée dans le film. » (4).

« (...) Il s'agit aussi d'une attaque contre le comportement sexuel et le mode de vie de certaines personnes appartenant à une classe sociale privilégiée, la « upper middle class ».» (3).

1973 : THE LONG GOOD BYE (LE PRIVE)

Réalisation : Robert Altman
Scénario : Leigh Brackett, d'après le roman de Raymond Chandler (en Série Noire : **Sur un air de navaja**)
Direct. de la photo : Vilmos Zsigmond (Panavision-Technicolor)
Musique : John Williams
Chant : « The Long Good Bye » de John Williams et Johnny Mercer, par The Dave Grusin Trio, Morgan Ame's Aluminium Band et The Tepozland Municipal Band
Montage : Louis Lombardo
Assistants réal. : Tommy Thompson, Alan Rudolph
Prod : Jerry Bick
Prod. exéc : Elliott Kastner
Prod.ass : Robert Eggenweiler
Production : Lion's Gate Films
Distribution : Artistes associés
Interprétation : Elliott Gould (Philip Marlowe), Nina Van Pallandt (Eileen Wade), Sterling Hayden (Roger Wade), Mark Rydell (Marty augustine), Henry Gibson (Dr Verringer), David Arkin (Harry), Jim Blouton (Terry Lennox), Warren Berlinger (Morgan), Jo Ann Brody (Jo Ann Eggenweiler), Pepe Callahan (Pepe), Jack Knight, Arnold Strong, Vince Palmieri (trois gouapes), Rutanya Alda, Tammy Shaw (les voisines de Marlowe), Jack Riley (pianiste), Danny Goldman (le barman), Ken Sansom (le gardien), Sybil Scotford (femme de l'agence immobilière), Steve Coit (Detective Farmer), Jerry Jones (Detective Green), Rodney Moss (vendeur du supermarché), Pancho Cordoba (médecin), Enrique Lucero (Jefe), John Davies (Dayton), Tracie Harris (un détective), Herb Kerns (Herbie).
Durée : 121 mn.

« Nous sommes contaminés par ce qu'on nous a donné à voir et il faut tenir compte du fait que le public a vu maintenant des dizaines de films appartenant au genre que vous illustrez et vous devez jouer avec les connaissances qu'il a, les clichés qu'on lui a imposés... Par exemple, quand j'ai commencé à adapter **The Long Good Bye,** *j'ai non seulement revu tous les films tirés de Chandler, mais j'ai demandé à Leigh Brackett d'écrire l'adaptation. Je veux faire un film sur Marlowe aujourd'hui par rapport à la manière dont on l'a montré dans les années quarante. Ce sera un film très triste. » (1).*

1973 : THIEVES LIKE US (NOUS SOMMES TOUS DES VOLEURS)

Réalisation : Robert Altman
Scénario : Joan Tewkesbury et Robert Altman, d'après le roman d'Edward Anderson
Images : Jean Boffety (Technicolor)
Montage : Lou Lombardo
Conseiller visuel : Jack de Govia
Production : Jerry Bick, George Litto
Distribution : Artistes associés

Interprétation : Keith Carradine (Bowie), Shelley Duvall (Keechie), John Schuck (Chikamaw), Bert Remsen (T-Dub), Louise Fletcher (Mattie), Ann Latham (Lula), Tom Skerritt (Dee Mobley), Al Scott (cap. Stammers), John Roper (Jasbo), Mary Wait (Noel), Rodney Lee Jr (James Mattingly), William Walters (Alvin), Joan Tewkesbury (la femme de la gare), Eleanor Matthews (Mrs Stammers), Pam Warner (l'accidenté), Suzanne Majure (Miss Coca-Cola), Walter Cooper (un shériff), Edward Fisher, Howard Warner, Josephine Bennett.
Durée : 123 mn.

« **Thieves** *n'est pas un film sur les hold-up ni sur ceux qui en sont les victimes, mais sur ceux qui les pratiquent. Ce qui m'intéressait, c'était le comportement de ces personnages entre deux attaques de banque (...). Je ne voulais surtout pas de hold-up comiques comme dans* **Bonnie and Clyde !** » *(5).*

1974 : CALIFORNIA SPLIT

Réalisation : Robert Altman
Scénario : Joseph Walsh
Dir. photo : Paul Lohmann (Panavision-Couleurs M.G.M.)
Direction artistique : Leon Eriksen
Musique et lyrics : Phyllis Shotwell
Montage : Louis Lombardo
Décors : Hugh Mc Farland
Son : Jim Webb (Lion's Gate 8 track sound system)
Mixage son : Richard Portman
Coordin. prod. : Kelly Marshall
Générique : Dan Perri
Assistant-Réalis : Tommy Thompson
Production : R. Altman et Joseph Walsh
une production Won World
Prod. exec. : Aaron Spelling et Leonard Goldberg
Distribution : Columbia

Brewster Mc Cloud, de Robert Altman

Interprétation : George Segal (Bill Denny), Elliott Gould (Charlie Waters), Ann Prentiss (Barbara Miller), Gwen Welles (Susan Peters), Edward Walsh (Lew), Bert Remsen (Helen Brown), Joseph Walsh (Sparkie), Barbara London (Barbara, la turfiste), Barbara Ruick (Barbara, barmaid du Mapes Hotel à Reno), Phyllis Shotwell (chanteuse), Jeff Goldblum (Lloyd Harris), Jay Fletcher (agresseur à main armée), Barbara Colby (Bararbara, la réceptionniste), Vince Palmieri (1er barman), Alyce Passman' (Bottomless girl), Joanne Strauss (la mère), Jack Riley (2ème barman), Sierra Bandit (prostituée au bar), Eugene Troobrick (Harvey), Richard Kennedy (vendeur de voitures d'occasion), John Winston (Tenor), Bill Duffy (Kenny), Mike Green (donneur de cartes à Reno) Tom Signorelli (Nugie), Sharon Compton (femme de Nugie), Robert Eggenweiler (présentateur des règles du jeu), Maysie Hoy (secrétaire chez Harris), Arnold Herzstein, Alvin Weissman, Marc Cavell, Mickey Fox, Carolyn Lohmann (joueurs de poker du California Club), Amarillo Slim Preston, Harry Drackett, Ted Say, Winston Lee, Thomas Hal Plillips (joueurs de poker au Mapes Hotel)
Tourné à Los Angeles et Reno.
Durée : 109 mn.

*«... **California Split** qui est un film d'atmosphère sur le jeu, un film quasiment sans intrigue.»*

1975 **NASHVILLE**

Réalisation et production : Robert Altman
Prod. exéc. : Martin Starger, Jerry Weintraub
Prod.associés : Robert Eggenweiler, Scott Bushnell
Une production Landscape Films
Scénario : Joan Tewkesbury
Dir. photo : Paul Lohmann (Panavision - Couleurs par MGM Film Laboratories)
Musique : Richard Baskin
Montage : Sidney Levin, Dennis Hill
Son : Jim Webb, Chris Mc Laughin (Lion's Gate 8 track sound system)
Mixage : Richard Portman
Campagne électorale : Thomas Hal Phillips
Générique : Dan Perri
Coord.prod : Kelly Marshall
Assist.réal : Tommy Thompson, Alan Rudolph
Conseil Produc : Angel Dominguez, Ron Hecht, Steve Altman, Mark Eggenweiler, Maysie Hoy, Allan Highfill, Roger Frappier
Interprétation : David Ardin (Norman), Barbara Baxley (Lady Pearl), Ned Beatty (Delbert Reese), Karen Black (Connie White), Ronee Blakley (Barbara Jean), Timothy Brown (Tom Brown), Keith Carradine (Tom Frank), Geraldine Chaplin (Opal), Robert Doqui (Wade), Shelley Duvall (L.A. Joan), Allan Garfield (Barnett), Henry Gibson (Haven Hamilton), Scott Glenn (Glen Kelly), Jeff Goldblum (Tricycle Man), Barbara Harris (Albuquerque), David Hayward (Kenny Fraiser), Michael Murphy (John Triplette), Allan Nicholls (Bill), Dave Peel (Bud Hamilton), Christina Raines (Mary), Bert Remsen (Star), Lily Tomlin (Linnea Reese), Gwen Welles (Sueleen Gay), Keenan Wynn (Mr Green) ;
et dans leur propre rôle : Jonnie Barnett, Vassar Clements, Misty Mountain Boys, Sue Barton, Elliott Gould, Julie Christie.
Tourné à Nashville en juillet-août 1974
Durée : 159 mn
Distribution : C.I.C. pour Paramount

« Nous avons choisi de faire un film sur Nashville parce que tout le monde connaît cette musique. Ici, on l'aime et on la hait. Nashville, c'est un peu comme Hollywood il y a quarante ans, avec des gens trop riches et des idées très simples. Une expression réelle de la culture américaine (...). La culture de Nashville est une culture sans éducation qui parle des racines de la terre, de la province. » (6).

« Ce qu'établit le film, c'est que la politique et la musique sont régies par les mêmes lois. Il y a les politiciens de charme comme il y a les chanteurs de charme. Leur succès aux uns et aux autres dépend entièrement de leur popularité. » (5)

Films en projet ou en cours de réalisation :

● **Ragtime,** adapté par Joan Tewkesbury d'après un roman historique de E.L.Doctorow. — *« Le prochain film que je prépare, traite de l'Europe arrivant en Amérique en 1906 (...). Ce sera un commentaire sur la côte Est. »*

● **Indians (Buffalo Bill et les Indiens)** Adapté de la pièce d'Arthur Kopit, avec Paul Newman dans le rôle de Buffalo Bill; Le film a déjà coûté 7 millions de dollars...

● **Breakfast Of Champions** — Adaptation du best-seller de Kurt Vonnegut Jr.; a déjà au générique : Burt Lancaster, Lily Tomlin, Groucho Marx, Alice Cooper!

● **North Dallas Forty** — D'après le roman de Peter Gent sur le football professionnel

● **This Movie** — D'après un sujet original qui montrera *« des gens respectables à Hollywood essayant de faire un film porno hard-core vraiment érotique, et pourquoi ça n'est pas possible ».*

Notes sur la filmographie

(1) **Positif** nº 147 (février 1973)
(2) **Films and Filming,** novembre 1971
(3) **Zoom** nº 12, mai-juin 1972
(4) **Cinéma 72** nº 168
(5) **Positif** nº 166, février 1975
(6) **Le Monde,** 27/11/75

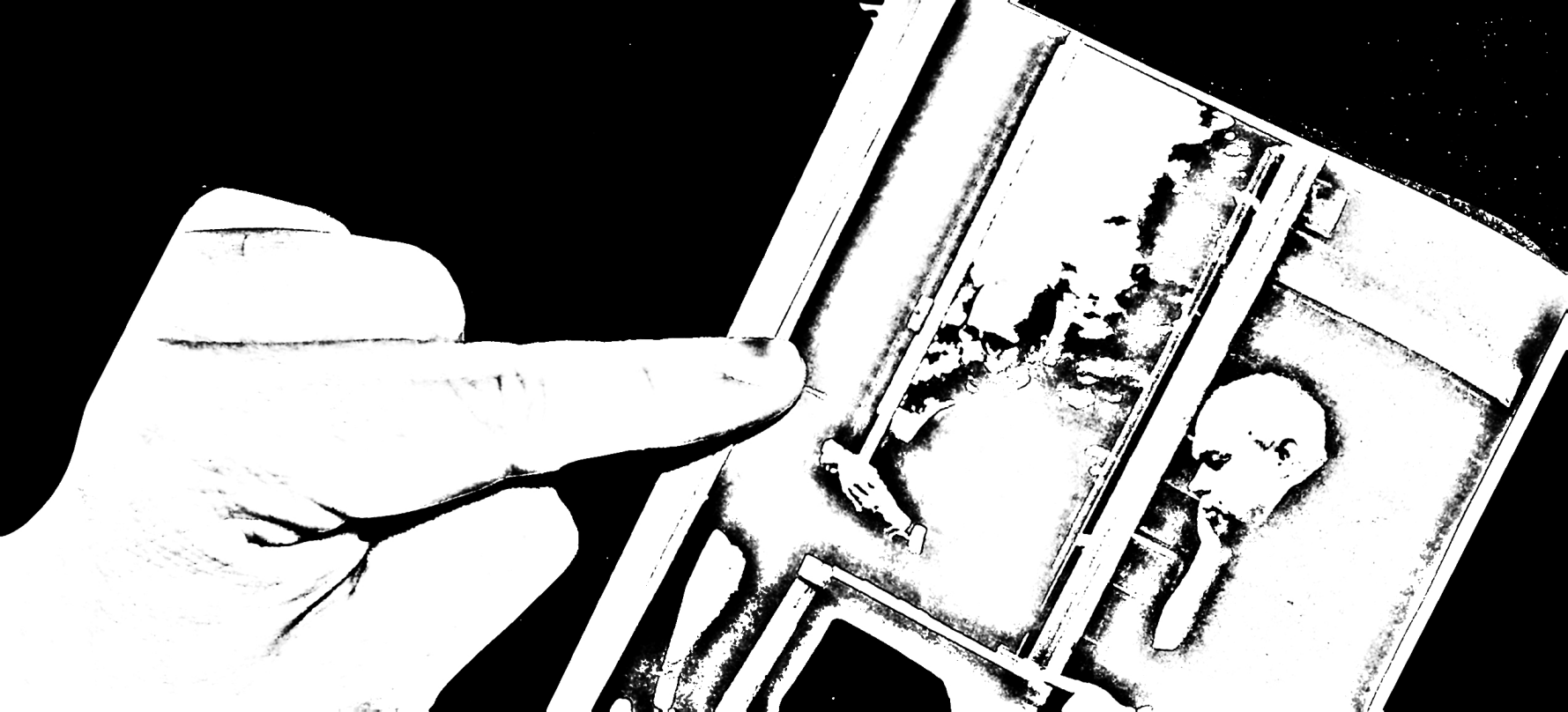
Nous sommes tous des voleurs, de Robert Altman.

Primate
de Wise Wiseman

frederick wiseman

ou le cinéma du constat

par Jean Roy



Frederick Wiseman est né en 1930. Diplômé en droit en 1954, on le retrouve enseignant à Boston University où il emmène déjà ses étudiants « sur le terrain » (prisons, procès criminels...). Déjà plongé dans les institutions des marges de la société par sa famille (son père pratique le droit jusqu'à quatre ans avant sa mort en 1971, à l'âge de 85 ans, sa mère est pendant vingt ans à la tête de la branche administrative de la section psychiâtrie du Boston Children's Hospital Medical Center, sa femme enseigne le droit à Northeastern University), il découvre le film comme moyen de rendre compte des motivations sociales.

En 1966, il lit le roman de Warren Miller, **The cool world,** sur la jeunesse délinquante de Harlem, et décide de le porter à l'écran. Par peur de manier lui-même la caméra, il fait appel à la réalisatrice Shirley Clarke, dont il venait de voir **The connection.** Le film est tourné dans les rues de Harlem, en noir et blanc, avec une caméra très mobile. Il obtient un grand succès.

D'autre part en 1966 Frederick Wiseman participe à la fondation d'OSTI (Organisation for Social and Technical Innovation), organisation à but non lucratif qui a pour ambition la recherche dans les domaines des transformations sociales et institutionnelles. La conjonction de son expérience de producteur et de son expérience de la pratique sociale le décide à devenir désormais son propre réalisateur.

En 1967, il réalise son premier film, **Titicut Follies** (87 mn.), qu'il produit lui-même sans être sûr de pouvoir ensuite le distribuer. Pour ce film, il choisit de porter sa caméra dans la prison d'Etat de Bridgewater (Massachussets) spécialisée dans la démence criminelle. L'institution fera un procès à Wiseman, ce qui fait qu'aujourd'hui le film (que nous avons pu voir) est encore sous séquestre, interdit à l'exportation et qu'il n'est pas passé à la télévision. Il a obtenu le prix du meilleur documentaire au Festival de Mannheim en 1967 ainsi que le prix du meilleur documentaire illustrant la condition humaine au Festival dei Popoli à Florence en 1968. Il faisait partie des seize documentaires sélectionnés pour le Festival de New-York en 1968.

Dès ce film, Wiseman va montrer ce qui va être sa force : à la fois proposer un exposé froidement clinique d'un état de fait et le récit d'une véritable descente aux enfers, montrant par là même le caractère proprement insoutenable de ce qu'est réellement la réalité qu'il filme. Un simple exemple suffira : à un moment, des infirmiers font un lavage d'estomac à l'un des alliénés. Gros plan-séquence sur le tube qui n'en finit pas de s'enfoncer, par le nez, dans le ventre de l'homme. Scène insupportable car elle nous met aux prises avec la souffrance humaine. Et brusquement la caméra remonte vers le visage de l'homme qui enfonce le tuyau et l'on découvre qu'il le fait tout en fumant, un long mégot aux lèvres.

Brusquement notre révolte devant l'inéluctabilité de la douleur et de la maladie, ce capital de révolte que nous venons d'accumuler par la violence de l'image, se mue en une révolte devant l'ordre social qui a permis cette situation. Il y a socialisation de la révolte et glissement, par le montage et le mouvement de caméra, du constat au réquisitoire. Toute l'œuvre de Wiseman va se constituer suivant ce principe. A la fin de tous ses films, on trouvera la mort, mais cette mort ne sera jamais tant la marque de la fin naturelle du corps que la marque-témoin d'une société fondée sur la violence et sur des rapports d'affrontement.

DES FILMS DU FLAGRANT DELIT

Cette fatalité de la condamnation d'une société vient de ce que c'est la pellicule elle-même qui l'inscrit et non le réalisateur qui la surajoute dans la bande-son. Le juriste qu'est Wiseman a traduit, dans sa mise en scène, qu'en justice il n'est qu'une preuve absolue de la culpabilité : c'est le flagrant délit. Désormais, tous les films de Frederick Wiseman vont être des films du flagrant délit.

Après l'interdiction de **Titicut Follies** pour atteinte à la vie privée des aliénés (alors que tout avait bien entendu été tourné avec autorisation), Wiseman réalise **High School** (75 mn) en 1968. Le film est montré au Festival dei Popoli à Florence, au Festival de New-York et au Festival d'Edimbourg.

Pour ce nouveau film, après avoir choisi une institution très marginale, il en choisit une que tout le monde connaît, l'école, et c'est à la North-East High School de Philadelphie, grande école urbaine pour classes moyennes, à direction et à majorité blanche, qu'il va filmer une « bonne » école bien entendu.

Car Wiseman se refuse à utiliser l'extraordinaire et retire de son montage tout ce qui pourrait s'avérer être exceptionnel. Ce serait trop simple de pouvoir se rassurer en se disant qu'on est tombé sur un cas d'exception.

En effet, il n'y a rien à redire sur l'école choisie. Elle est propre, moderne, dispose de moyens. Les élèves sont de bons jeunes gens, rien à voir avec le milieu du **Blackboard Jungle** de Brooks. Le taux de professeurs intéressants est tout à fait celui que l'on pourrait rencontrer ailleurs.

Mais aucune joie d'étudier n'est visible sur le visage des élèves (par opposition, voir **Une histoire de ballon** dans **Comment Yukong déplaça les montagnes** de Joris Ivens). Car l'éducation que découvre peu à peu le film, n'est pas tant l'acquisition de la connaissance que l'apprentissage de la discipline. La vieille génération, quelle que soit sa bonne volonté, qu'elle en soit consciente ou pas, n'a qu'un but : détruire ou au mieux canaliser la vitalité et la spontanéité de la nouvelle.

En opposition aux idéaux constamment proposés, l'effacement et l'obéissance aveugle émergent finalement comme les seules valeurs pratiques. Une collusion parents-administration-professeurs tisse la toile invisible qui emprisonne insidieusement l'enfant non dans le savoir mais dans la normalité. Au début du film, on parle des causes et des effets. A la fin, on en voit les conséquences. Tout est vécu sur le mode de la résignation.

Citons comme modèle le cours d'initiation sexuelle, donné devant un auditoire entièrement mâle, digne d'un corps de garde, et qui montre à quel point l'ignoble, la phallocratie, l'obscurantisme et la réaction vont de pair (1).

Cette séquence a d'ailleurs son parallèle avec le cours de mode où c'est à peu près le style majorette qui est proposé comme archétype du bon goût à la jeune fille. Ce mélange de

(1) Pour ne pas faire rougir le lecteur nous n'en citerons que le début : « Vous avez appris à maîtriser vos pulsions et vos sentiments depuis la plus tendre enfance. Maintenant que vous allez faire partie des grands de l'école, vous ne mangerez pas autant de gâteau au chocolat que vous le voudriez parce que vous ne voulez pas grossir. Vous faites vos devoirs, que vous en ayez envie ou non. Vous allez au cours, même le jour où ça ne vous dit rien... Vous avez désormais appris que l'être humain n'a pas ce qu'il veut quand il le veut... Plus un garçon couche avec un grand nombre de filles, plus il est instable... C'est actuellement vérifié par l'augmentation du taux de divorce, toutes les statistiques le prouvent... »

détachement pour parler des sujets les plus graves et de futilité dans d'autres domaines, le fait que peu importe ce que disent les profs quand il existe, à côté,ce surveillant général qui vérifie constamment que tout se passe suivant les règles, l'aspect pour nous aberrant de certaines conduites éducatives (Simon et Garfunkel comme sommet du cours de poésie, un garçon qui passe 193 heures en vol simulé dans une fausse cabine spatiale en qui en sort ovationné par les profs et ses camarades), font du film un essai non sur l'éducation mais sur le vide. Vide, résignation («Ne parlez pas. Ecoutez »), conformisme (« C'est bien d'être individualiste mais il y a des endroits pour ça »). On ne s'étonnera pas qu'une fois encore la mort soit au bout du chemin.

Et c'est la fin du film. La directrice lit devant toute l'école réunie la lettre d'un ancien étudiant qu'elle vient de recevoir (1) avec ce seul commentaire : « Quand vous recevez une lettre comme celle-ci, vou preuve que l'enseignemen a abouti ».

(1)« Dans quelques heures, je vais partir. Aujourd'hui je vais prendre un avion qui quitte ce navire. J'espère en revenir mais tout est désormais dans les mains de Dieu. Je pars avec trois autres. Nous allons être parachutés derrière la zone démilitarisée. Si je vous dis tout cela, c'est parce que si je n'en reviens pas tout le montant de mon assurance sera versé à cet établissement. Je ne suis assuré que pour 10 000 dollars. Puisse cela aider quelqu'un. J'ai essayé de devenir un Big Brother au Vietnam mais c'est très dur. J'espère seulement être capable d'en devenir un. Dieu seul le sait. Ma propre famille ne me comprend pas... Elle me dit : « N'attaches-tu aucun prix à la vie ? Es-tu fou ? » - « Oui, mais j'attache du prix à toutes les vies du Sud Vietnam et au monde libre afin qu'ils puissent et que nous puissions tous vivre en paix ». Ai-je tort ? Si je fais de mon mieux et crois en ce que je fais et crois que ce que je fais est bien, c'est tout ce que je peux faire... S'il vous plaît, ne dites rien à madame C. Elle m'en voudrait. Je ne le veux pas. Je ne suis qu'un exécutant. En conclusion je remercie tout le monde pour tout ce que vous avez fait pour moi.

EN PLEIN CERCLE

Après la marge et la nor seman filme l'institution la guë qui soit, la police. n'est-ce pas aussi bien le testable (police de la route ple) que le plus contesté répression utilisée à des nes) ? C'est **Law and o** en 1969, qui se situe dans activités de routine de la quartier à plus forte crimin grande ville, Kansas City Le film a été présenté aux Venise, Edimbourg et Man reçu un « Emmy » du mei mentaire en 1969.

La première chose qui la nécessité de la police d pacité des gens à réso mêmes leurs problèmes. pacité étant la source des eux-mêmes, on est en plei cieux. Mais, au fil des er découvre que ces problème jours des problèmes de soc comme cause principale le la pauvreté. Au mieux, le fil problème, au pire, il le ca police seule ne peut rien. constatations. L'une pos blée qui est que le proble gravation des peines est u blème et que ce n'est pas chant aux conséquenc mais en remontant à sa c pourra le guérir. Le cinéma ne nous a pas toujours r discours aussi lucide. L pourrait sembler plus am en découle, est que le pol homme comme les autres en effet essayer de conso qui pleure, discuter de l'a et des salaires avec ses col qui aurait pour effet d'occ vail très spécifique qui es

policier et donc, in fine, d'assimiler sa fonction à tous les métiers de production ou de création.

Or la force de Wiseman est justement de nous faire admettre que le policier est bien cet homme comme les autres. Car, comme d'autre part il est l'incarnation de la loi, il va pouvoir se permettre de faire effectivement ce que les autres ressentent ou voudraient bien faire mais ne peuvent pas. Ce sont toutes les scènes de violence pure (tout spécialement celle où le flic blanc étrangle presque la prostituée noire) qui dans leur contexte ne peuvent plus être vues comme des bavures ou l'action de sadiques (le discours réformiste et le discours analogique bête) mais prennent leur sens vrai, politique : la police n'est rien d'autre que ce que la société souhaite et sécrète. C'est l'expression du refoulé de la normalité.

En 1970, **Hospital** (84 mn) nous plonge dans les activités quotidiennes du grand hôpital municipal (public et gratuit) new-yorkais. Le film obtient un double « Emmy », celui du meilleur documentaire et celui du meilleur réalisateur. Après la misère mentale, la misère intellectuelle, la misère sociale, c'est la misère physique qui est cette fois mise en accusation. Comme les autres, est-ce une fatalité ? Pourquoi ces salles d'attente bondées et anonymes, ces longs couloirs déserts, cette déshumanisation de la douleur ? Mais pourquoi aussi ces drogués, ces épaves humaines que la police amène, ce contraste entre ceux qui attendent tout (ou plus rien) de l'hôpital et ceux qui y travaillent tout en sachant les possibilités et les limites de cet hôpital ?

L'hôpital tel qu'il est conçu répond à un certain choix de société. Mais les maladies ou les accidents qu'on y soigne sont aussi ceux afférents à un certain type de société. L'hôpital devient donc l'image en réduction (la figure métonymique) d'un mode de vie bien précis qui est celui de l'Amérique contemporaine. Que l'hôpital soit la figure privilégiée de cette société est déjà assez révélateur de l'état de celle-ci. Qu'en plus il n'y ait même pas adéquation entre les malades et l'appareil qui les prend en charge rajoute la note de désespoir qui montre bien que la solution n'est pas là. Comme pour la police, mais cette fois au sens propre, le film montre qu'on ne soigne que les conséquences, pas les causes, dans cette société. L'hôpital a encore de beaux jours devant lui.

ACCEPTER LA REGLE DU JEU

Après l'hôpital, l'armée. **Basic Training** (89 mn) commence là ou finit **High School**. Qu'avait-il pu se passer entre le moment où le garçon quittait l'école et le moment où il envoyait à la directrice cette lettre écrite quelques heures avant de partir au Vietnam ? **Basic Training**, présenté au Festival d'Edimbourg, nous fournit la réponse. Au premier plan, des civils, peu heureux de perdre leur liberté et de devoir se faire couper les cheveux, arrivent à Fort Knox (Kentucky). Huit semaines après, ce seront des soldats fiers de leur uniforme qui quitteront le camp. Comment les « classes » sont-elles conçues pour rendre un tel changement possible ?

Pas de sang, pas de haine. Non parce que la mise en scène les exclueraient mais parce que c'est le système même qui le veut. C'est le sens du discours d'accueil du général : « Je vous souhaite la bienvenue à Fort Knox. Vous venez de rejoindre une institution qui est fière d'elle-même ». Donner l'impression que l'on est entre gens du monde, que l'on fait désormais partie d'une caste privilégiée, ce qu'a toujours prétendu être l'armée. Mais c'est vécu ici plus dramatiquement du fait qu'au moment du tournage l'armée s'enlise au Vietnam, perd sa foi en elle-même et la confiance totale du pays, et que d'autre part une campagne de sensibilisa-

tion de l'opinion vient d'aboutir à une réduction des exercices dangereux.

Du Vietnam, il ne sera d'ailleurs pratiquement pas question. L'enjeu, qui ferait problème, se voit remplacer par le jeu. Le premier cours des jeunes recrues sera consacré à l'usage de la brosse à dents, en chœur, en musique, avec utilisation de l'audio-visuel. L'usage de la bombe à billes à dispersion ne viendra que plus tard. Pour que le pari de l'encadrement réussisse il faut que « brossez vos dents, allez à l'église, pointez votre arme vers l'ennemi » soient reçus comme trois aspects d'une même règle du jeu.

Ce côté ludique est réaffirmé par la visite des parents accompagnés des jeunes enfants qui veulent absolument toucher et jouer avec l'arme du grand frère. Et c'est en effet quand les instructeurs auront réussi à faire que l'entraînement soit vécu comme une joute sportive que le pari sera gagné. A partir de là, on joue à la petite guerre comme quand on avait six ans. « *L'intéressant est que ce n'est pas quelque chose qui leur est étranger que l'on impose aux gosses. Tout l'art est de savoir comment faire émerger ce qui était déjà là* », nous dit Wiseman.

Dans le jeu, on est tous unis. Le film casse ainsi l'idée selon laquelle il pourrait y avoir plusieurs types de soldat. Les flics sont tous engagés. L'armée, avec ses engagés et ses appelés, est-elle un corps aussi soudé ? Oui, répond le film, fondamentalement. Toutes les recrues veulent toujours avoir plus d'entraînement au combat. Tous, sauf cet appelé noir, qui après avoir refusé une tâche, refuse un blâme administratif et demande à aller directement en prison afin d'y être seul. Et ce qui est admirable, et qu'à ce jour nous n'avons encore vu que chez Wiseman, c'est que la caméra nous montre alors à quel point l'officier qui a ordonné la punition est décontenance par cette réaction. Car la punition elle-même doit être conforme aux règles. Choisir sa propre manière d'être puni, c'est le début de l'anarchie !

ETRE OU NE PAS ETRE HORS DU SIECLE

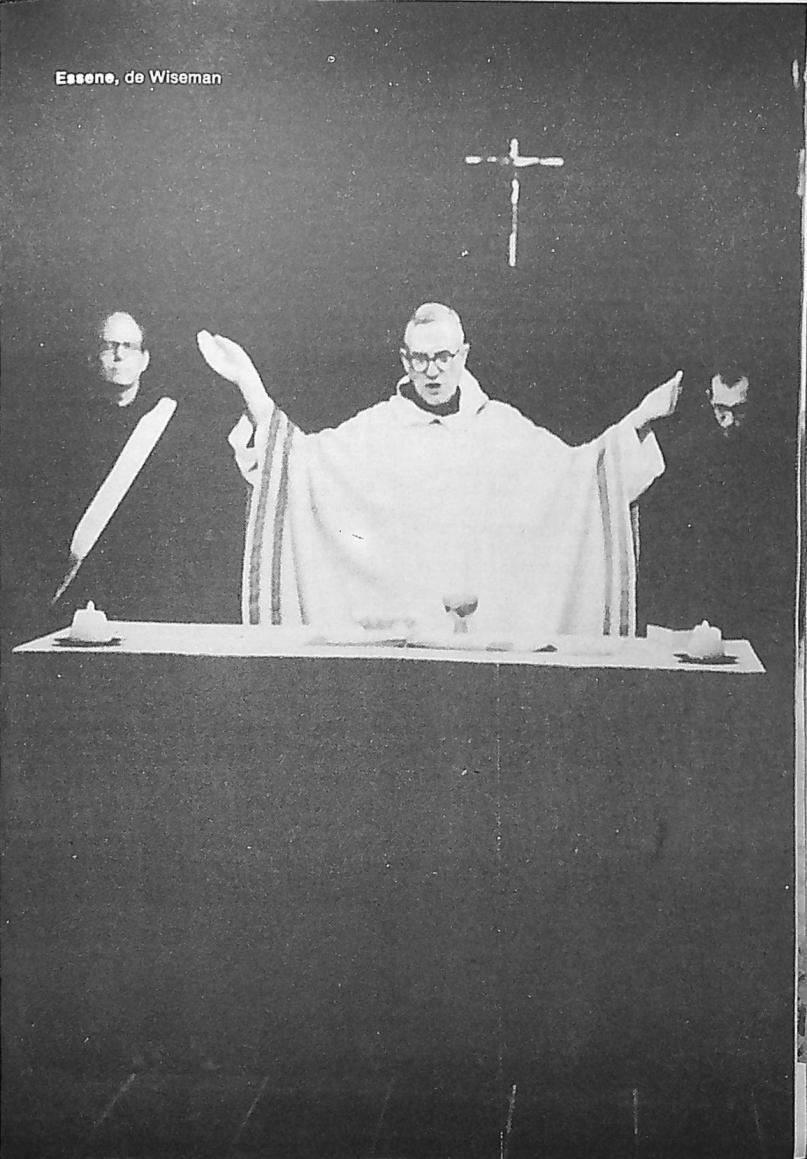
1972, **Essene** (86 mn) qui obtient le Gabriel Award de la Catholic Association for Broadcasters. Enfin, se dit-on, un film où il ne peut y avoir conflit entre l'individu et l'institution puisque celle-ci n'est pas pré-existante à lui, mais que c'est l'individu qui, de son plein gré, choisit d'y entrer.

Il s'agit en effet de la vie quotidienne dans un monastère de Bénédictins, dans une institution non tournée vers la répression mais vers l'exaltation du beau et du bon. Hélas, toute institution, même l'institution religieuse, est une secrétion de la société (ou, aussi, une sécrétion de la société car le film ne pose pas le problème de Dieu mais le problème de la communauté).

En effet le siècle n'épargne pas le groupe des moines et l'on voit les jeunes moines refuser de se contenter de ce qui existait avant. Comment être et ne pas être hors du siècle ? Telle est la question qui sous-tend le film et crée cette tension extrême que peut subsumer, mais non pas résoudre, l'effacement en Dieu. Dieu admis, restent les hommes, et restent donc les institutions.

A noter que, alors que le film touche à la question la plus universelle qui soit, celle du destin de l'homme, il traite de la plus restreinte des institutions, le total des hommes qui ont eu affaire à la vie monastique étant bien inférieur à celui des hommes qui ont eu affaire à l'asile ou à la justice... sans même parler de l'école ou de l'armée.

1973, **Juvenile Court** (144 mn) qui obtient le Dupont Award de la Columbia University Scool of Journalism. Le film nous fait assister à la vie ordinaire


Essene, de Wiseman

du tribunal pour adolescents de Memphis (Tennessee), avec les différents motifs (drogue, vol, mœurs, famille) qui amènent ces jeunes gens devant la justice, les différents rapports qui existent avec l'appareil (avocat, juge, psychologue, parents), et les différentes pratiques qu'entraînent ces appareils (interrogatoires, entretiens, tests psychologiques, conversations, plaidoiries). Le tribunal de Memphis traite 17 000 cas par an. Wiseman ne peut évidemment s'attarder que sur quelques-uns. Comme dans tous ses films il retient de 3 à 5 % du métrage impressionné. Et néanmoins on a l'impression d'en savoir autant que si l'on avait passé un an aux côtés du juge. C'est celà aussi la force d'une mise en scène.

1974, **Primate** (105 mn). Comme tous les autres films, **Primate** dépasse la simple réflexion sur ce qu'il montre pour aboutir à une interrogation sur la légitimité même de ce qu'il donne à voir. Il s'agit d'un reportage sur le plus grand centre de recherches sur le comportement des primates.

Au début du film, il s'agit de quelques expériences bénignes. On note les réactions des singes face à quelques problèmes courants. Mais les conclusions que l'on peut tirer de ces expériences semblent vraiment encyclopédiques et ne pouvoir intéresser qu'un spécialiste du gorille. Et, petit à petit, par une implacable descente aux enfers, Wiseman nous amène à réaliser tout ce qu'ont permis les expériences sur animal (on voit les singes en état d'apesanteur préparer les futurs vols des cosmonautes) mais aussi quel a été le prix des renseignements obtenus. La caméra ne nous épargne aucune des insoutenables scènes (y compris de vivisection) auxquelles ont été soumis les animaux, véritables produits chimiques dont on jette les restes après usage.

C'est finalement les limites de l'expérimentation scientifique qui sont ici en question. Où s'arrête le licite ? Où commence l'inadmissible ? Jusqu'à quel prix peut-on payer la connaissance ?

ETRE SA PROPRE FIN

Actualisation du mythe faustien d'autant plus angoissante que le singe est le proche frère de l'homme et que, si c'est pour cela qu'on l'utilise pour les expériences, c'est aussi pour cela que l'on pense constamment à ce que certains régimes ont pu pratiquer sous couvert de progrès de la science.

Ainsi la moins contestée actuellement de toutes les institutions (la recherche scientifique) est précisément, chez Wiseman, celle qui nous bouleverse le plus quand on la voit être sa propre fin. Comme par hasard, c'est à sa résistance à l'alcool, à la drogue et surtout aux abus sexuels que l'on teste le singe. Comme par hasard aussi, ces pratiques aboutissent toutes à la déchéance.

1975, **Welfare** (167 mn) : à ce jour le dernier, et aussi pour nous le plus beau, le plus ample, le plus complexe, des films de Wiseman. C'est en effet, puisqu'il s'agit d'un bureau d'aide sociale, celui qui touche le plus directement aux manques de l'organisation d'une société.

Ce n'est plus le physique, le moral ou l'affectif qui est le sujet premier du film (celui-ci ne servant, bien sûr, que de plate-forme de départ) mais directement le social. Il faut avoir vu défiler, parmi bien d'autres, cette femme de quatre-vingts ans dont l'appartement est constamment cambriolé, cet homme qui cherche sans arrêt en vain du travail, cette mère qui ne s'en sort pas avec ses neuf enfants pour deviner ce que peut être réellement cette face cachée de l'Amérique, celle dont le cinéma traditionnel se garde bien de parler.

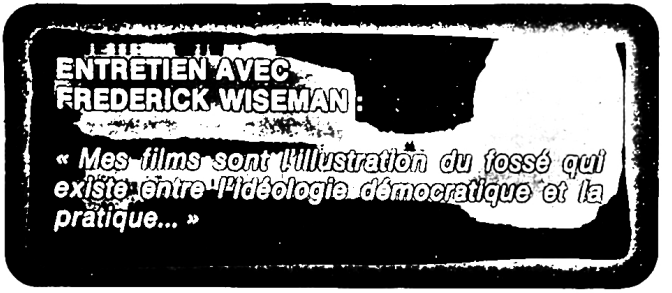
Basic Training, de Frederick Wiseman

« J'ai essayé de devenir un Big Brother... »

Là encore, comme toujours, la critique est implicite. Wiseman se contente de montrer, et l'on ne voit pas quel commentaire pourrait être pire que cette image où l'on voit longtemps un aveugle expliquer son problème (il a besoin de toucher une nouvelle carte d'aide) pour, après un zoom arrière à la fin de son explication, découvrir qu'il s'est adressé à une chaise vide.

Il ne s'agit plus seulement de montrer. Il s'agit de faire constater. Films du flagrant délit, disions-nous plus haut. Films du constat, pouvons-nous dire maintenant. Films imparables car toute objection s'y heurte à la matérialité des faits.

Jean Roy.



ENTRETIEN AVEC FREDERICK WISEMAN :

« Mes films sont l'illustration du fossé qui existe entre l'idéologie démocratique et la pratique... »

■ **Vous avez donc choisi de rendre compte de la réalité américaine non par le biais d'une fiction utilisant les acteurs professionnels et les grands moyens du cinéma hollywoodien mais par l'étude, sur le vif, des structures qui constituent cette réalité, c'est-à-dire l'étude des institutions filmées dans leur fonctionnement de tous les jours. En choisissant le direct, le noir et blanc, la caméra portée, vous renonciez par là même aux grands circuits commerciaux. Comment avez-vous pu quand même mener à bien votre travail ?**

○ Pour le premier, **Titicut Follies**, je ne savais pas du tout comment produire le film, ni où il serait diffusé. Je savais juste que je voulais absolument le réaliser. Il a été fait à crédit pour le laboratoire qui m'a fourni la copie de travail et en participation par l'emprunt du matériel auprès d'amis. J'ai juste eu à acheter la pellicule, mais j'ai dû prendre le risque de tous les emprunts. Quand il a été fini, j'ai conclu un accord avec une compagnie de distribution de films en 16 mm de New-York mais j'ai eu un procès avec l'asile que l'on voit dans le film, peu après la sortie. La télévision allait le diffuser mais elle a eu peur à cause du procès. Le film n'a donc encore eu qu'une diffusion restreinte dans les facultés et les ciné-clubs.

Le second, **High School**, a eu une subvention d'un organisme qui s'intéressait à l'éducation. Il a bénéficié d'une distribution sauvage en 16 mm et il est passé sur une petite chaîne de télévision à New-York, Washington et Los Angeles. Les autres films ont été diffusés sur l'ensemble du pays.

Le troisième, **Law and Order**, a été produit par la télévision éducative, donc financé avant sa réalisation. **Hospital** comme le premier a dû être produit en participation et n'a été vendu qu'après avoir été terminé.

Depuis **High School**, les films sont donc distribués d'abord à la télévision et des téléspectateurs (ce qui veut dire que par exemple le jour où passait **Welfare**, 10 à 12 millions de spectateurs l'ont vu ce soir là). C'est une chaîne financée par les petits annonceurs qui ne peuvent payer le coût des insertions publicitaires des gros supports comme CBS, lequel annonce ses programmes quinze jours à l'avance en pleine page à 12 000 dollars dans le « New-York Times ». Le contrat porte sur un film par an sur cinq ans et j'en ai maintenant fait quatre. Il m'en reste

donc un à tourner et je viens de traiter un nouveau contrat pour cinq films sur cinq ans.

Depuis **High School,** les films sont donc distribués d'abord à la télévision et ensuite en 16 mm dans les universités, les lycées et les ciné-clubs.

■ **Est-ce que, dès le début, vous aviez envisagé de faire tous ces films, prévu l'ordre de réalisation, ou est-ce petit à petit qu'a muri votre projet ?**

○ L'ordre dans lequel ils ont été réalisés a été imposé par les contingences, mais le tout a été prévu globalement comme une série sur les institutions. Après l'asile, il était logique que je fasse un film sur l'armée, l'école...

■ **La réaction de la presse ?**

○ Très bonne, y compris dans les journaux sur lesquels je ne comptais pas.

■ **Pourtant vos films nous apparaissent comme une critique radicale de l'ordre établi parce qu'ils montrent constamment que les institutions ne peuvent assumer, dans le sens du progrès, ce pourquoi elles sont faites. C'est toujours la mort qui est inscrite dans vos films. Et malgré cela, vous n'avez pas été l'objet d'une censure de la part de la critique et de la diffusion.**

○ Ce n'est pas un parti pris délibéré. Beaucoup n'ont vu les films qu'en surface car la critique n'est pas politisée comme elle l'est en France. Il n'y a pas eu de débat politique à partir de ces films, pas dans les grands quotidiens tout au moins, ce qui m'a paru bizarre. Pour ce qui est de la distribution, au Mississipi, ils ont coupé **Hospital** en pleine projection, à la télévision, après la scène où un gynécologue noir examine une blanche. Ils n'avaient pas vu le film avant sa projection et en plein milieu, après cette scène, ils l'ont interrompu, comme ça, sans rien dire. Il y a des Etats du Sud qui n'ont passé ni **Hospital** ni **Welfare** pour les mêmes raisons. D'autres n'ont pas passé **Primate** à cause de la violence, mais il ne faut pas confondre les deux raisons. Les premières sont vraiment d'ordre raciste.

■ **Avez-vous une définition à nous proposer du concept d'institution ?**

○ C'est difficile car, en un sens, j'utilise l'institution comme un prétexte pour jeter un regard sur la manière dont les gens vivent. Aussi, dans ce sens, tout endroit où plus de trois personnes font le même travail pendant plus d'un mois est une institution.

Dans un autre sens, ce que les films ont en commun, c'est qu'ils montrent tous la relation entre l'individu et l'autorité en même temps qu'ils sont tous l'illustration du fossé qui existe entre l'idéologie démocratique et la pratique. Dans chaque film, vous voyez la différence entre ce que dit l'idéologie démocratique sur la manière dont les gens sont censés se comporter les uns envers les autres et ce qu'est réellement la pratique. C'est une chose qui unit les films, ce fossé qui fait que l'individu est coupé par ce qui sépare l'idéologie de sa pratique. Chaque institution est, en un sens, un microcosme de l'échec du fonctionnement de l'idéologie américaine.

Ce que montrent mes films, ce sont les institutions américaines, pas celles d'autres pays car je ne les connais pas ; pas les institutions en général, vues en tant que structures universelles, l'armée, la police, etc...

■ **C'est ce qui frappe dans** Primate **que nous venons de voir en France. Apparemment, le sujet est l'étude du comportement des primates, avec ses problèmes de déontologie (jusqu'où a-t-on le droit d'aller dans l'expérimentation scientifique sur l'animal vivant ?). C'est cette problématique humaniste qui frappe lors d'une première vision. En le revoyant après tous les autres, on sens qu'il fait partie de la série, comme l'allégorie des autres. Tout ce que subissent les animaux, c'est le « un peu plus » de ce que subissent les êtres humains dans les autres films. Est-ce la métaphore du totalitarisme ?**

○ Exactement. Et en Amérique la plupart des gens pensent que c'est un film sur l'expérimentation sur l'animal alors que c'est de ça qu'il est le moins question. En un sens **Primate** c'est **High School** car c'est de la même discipline qu'il s'agit, celle du contrôle du comportement sexuel et de l'agressivité.

■ Primate **semble être le film qui constitue la clé méthodologique permettant de comprendre les autres. En ce sens qu'après ce film, on ne peut plus s'attacher à la lecture première et superficielle de vos films. On est forcé de les voir dans leur globalité.**

○ Exactement ; **Primate** et aussi **Essene** dans un sens très différent puisque l'on voit aussi des conflits dans le contexte religieux du monastère alors qu'il s'agit de moines, c'est-à-dire de gens traditionnellement concernés par le respect de l'identité de l'autre. Que par rapport aux autres films, où les gens sont en opposition avec l'institution, il y ait aussi le problème, ici, de savoir comment les gens qui vivent ensemble et ce qui constitue une communauté alors même qu'ils sont les stéréotypes de la communauté réussie (la famille des savants et la famille religieuse), fait de **Primate** et de **Essene** les films les plus abstraits par rapport à l'interrogation sur les finalités qui se trouve dans tous mes films.

■ **Pour un spectateur qui les voit pour la première fois, ils semblent être les deux films les plus opposés, le film le moins violent et le film le plus violent, celui qui a trait à l'homme dans son essence même (c'est-à-dire dans sa spiritualité, dans ses rapports avec Dieu) et celui qui a trait à l'homme en tant qu'animal (c'est-à-dire à l'expérimentation sur la chair pensée comme matière). Bref, une opposition fonctionnant sur les couples Homme (qui a un âme) / singe (qui n'a pas d'âme), recherche spirituelle / recherche matérialiste, esprit / matière, non violence / violence. Or, vous nous dites que ce sont précisément ces deux-là qui font pôles et nous permettent de revoir l'ensemble.**

○ Oui, c'est ça. Exactement.

High School, de Frederick Wiseman

■ **Après avoir donc cerné les lignes motrices de votre travail, pouvons-nous dire un mot sur chaque film ? Quelle sorte d'expérience première a constitué** Titicut Follies ? **Avez-vous mis en place une méthode, un certain type de regard ?**

○ Ce qui m'intéressait dans la réalisation de **Titicut Follies** était de faire un documentaire où le lieu était la vedette, et ce en réaction contre les documentaires sur une célébrité comme Marlon Brando ou Joseph Levine.

■ **Bref, de faire le contraire de ce qu'a fait Richard Leacock avec** Eddy **et** Jane **?**

○ C'était en effet une réaction contre ça, un intense intérêt pour la réalité qui se retrouvera dans mes autres films et le désir de l'organiser d'une manière qui fasse sens pour moi. Ce que je m'efforce de faire, c'est, quand je reviens à la salle de montage avec quarante ou cinquante heures de film, de savoir comment je peux aboutir à un film, c'est-à-dire comment la réalité m'apparaît. C'est l'aboutissement à la forme définitive du film dans la mesure où le film est le rapport de ce que j'ai découvert et non l'aboutissement d'une opinion préconçue. Le film est le produit de l'organisation de mes réflexions sur ce qu'est faire un film par rapport au matériau filmé dont je dispose.

■ **Dès le début du film, on a dans l'image le rapport du spectacle et du document.**

○ Parce que ce qui est fascinant, c'est de découvrir l'intensité dramatique de la vie quotidienne, de la normalité. C'est ce qui existe de plus fort, mis à part les plus brillantes re-créations de cette réalité. Le film documentaire est la ruine du naturalisme et de la fiction car la réalité est si dense, si complexe, si tendue, si dramatique que la fiction ne peut en être que le pâle reflet. Ce qui me fascine, c'est la normalité en ce qu'elle constitue le comportement quotidien.

■ **Ce qui m'intéresse dans** Titicut Follies, **c'est que pour montrer que tout n'est pas si simple que le rêve américain voudrait le faire croire, vous plongiez dans une de ses marges honteuses, l'asile. Les gens n'ont plus qu'une solution, la mort, car aucune réinsertion ne semble possible. L'asile est la fuite d'un système insoutenable. Or aussitôt après vous faites un film sur l'école. Tout le monde passe par l'école. Qu'en est-il de** High School ?

○ **High School,** c'est l'apprentissage de la normalité, c'est-à-dire de tout ce qui n'est pas **Titicut Follies.** Quand on pense éducation, on pense mathématiques, physique... Or la fonction sociale de l'école, c'est d'apprendre un certain type de discours.

■ **La question qui sous-tend** High School, **c'est de savoir à quel prix on devient un homme, ou plutôt à quel prix on est reconnu comme un homme.**

○ La réponse est là comme elle est dans le film sur l'armée, **Basic Training** : c'est de suivre les autres. Si l'on voit les parents dans le film, c'est parce que leurs

valeurs sont exactement celles énoncées par les professeurs. Etre un homme, c'est faire ce qu'on te dit de faire. Et c'est ce que dit le capitaine dans **Basic Training** : pour t'en sortir il faut faire ce qu'on te dit, quand on te le dit et comme on te le dit.

■ **C'est aussi le problème des ordres religieux. La devise des Jésuites est « Perinde ac cadaver ». on retrouve Essene.**

○ Bien sûr.

■ **La variété des caractères est admise et même encouragée à condition qu'il n'y ait qu'un seul modèle ?**

○ C'est la ligne conductrice de tous les films. Ce qu'on apprend à l'école, ce sont les clés de la réussite dans le système en place. La vie est plus simple pour les gens qui font exactement ce qu'on leur demande de faire. C'est comme dans **Welfare** : il faut utiliser les règles apprises à l'école si vous voulez obtenir une aide sociale. Pour que les règles fonctionnent bien, il faut qu'elles soient établies tôt d'où la fonction primordiale de l'école.

■ **C'est pour cela que** Law and Order **qui montre la répression qui s'abat sur ceux qui transgressent ces règles s'ouvre sur une séquence qui montre un commissaire qui demande à un jeune homme qui veut s'engager pourquoi il entend devenir policier ?**

○ Oui, et juste après vous avez la justification de la police. Sans celle-ci ce serait le retour à la justice individuelle. C'est l'ambiguïté du policier qui est montrée. Il est à la fois une défense contre la loi de la jungle et en même temps il est constamment porté lui-même à la violence car il vit dans la société capitaliste qui est une société violente. Mais c'est aussi une définition de ce qu'est peut-être un homme. C'est ce que dit le vieux flic au jeune : tu ne vas pas m'apprendre à me battre, je me battais avant que tu sois né ; j'ai combattu au Vietnam...

■ **D'ailleurs, dans l'interrogatoire de celui qui veut s'engager, on lui demande s'il serait capable de tuer. Encore une fois, la mort est inscrite dans l'institution ?**

○ Oui, sa fonction de policier, c'est la légitimité de la violence.

■ **Et le discours de Nixon à la fin du film ?**

○ Il passait à Kansas City alors que j'étais en train de filmer. Le discours est là pour plusieurs raisons. La première est qu'une des fonctions de la police est de le protéger dans ces déplacements. Mais la raison la plus importante est de mettre en contraste la misère que vous voyez dans la première partie du film et la manipulation politique de cette misère, alors qu'il n'est pas concerné par cette misère. Il cherche à l'exploiter politiquement. C'est précisément sur l'horreur de la vie quotidienne pour ces gens que se fait la prise de pouvoir par Nixon. Il exploite la peur des gens vis-à-vis de ces pauvres prêts à tout.

■ **Alors que ces policiers, eux, sont dans cette misère. Ce sont toutes les scènes où nous les découvrons fonctionnaires échangeant des indications salariales.**

O Ils sont victimes comme les autres. Ils ne peuvent rien faire pour les gens. Ils ont la même sorte de travail.

■ **Est-ce que les policiers de Kansas City que vous montrez sont représentatifs de la police ?**

O C'est difficile à dire. J'ai commencé le film à Los Angeles. J'y ai tourné pendant deux semaines puis on m'a empêché de continuer. Alors je suis allé à Kansas City mais c'était à peu près pareil. Dans chaque film il y a aussi la question de la représentativité et la seule réponse que je peux y apporter, c'est le témoignage des spécialistes des différents sujets.

■ **Cela a-t-il été un film plus difficile à réaliser que d'autres ? Quand vous tournez** Essene **ou** Basic Training. **Vous savez qu'à telle heure, il va se passer telle chose. Là, comme dans** Hospital **ou** Welfare, **vous travaillez sur de l'imprévu. Est-ce que cela influe sur votre travail ?**

O Cela me met exactement dans la peau d'un policier car un policier ne sait jamais ce qui va se passer à la seconde suivante. Il faut être plus en alerte et travailler plus à l'instinct. Il faut plus de pellicule aussi.

■ **Comment arrivez-vous à filmer tout cela à la courte focale ? Les gens oublient la caméra comme si vous les saisissiez au téléobjectif ?**

O C'est très curieux pour quelqu'un qui voit ça sans être de l'équipe car l'événement se produit et la caméra est juste devant et le micro en bord cadre. C'est très curieux mais ça marche. Les gens ne regardent pas la caméra. Je crois que c'est parce qu'ils sont passifs et parce qu'il y a tellement de média aux Etats-Unis que ce n'est pas un événement d'avoir une caméra devant soi. Je pense que ce serait complètement différent en France ou en Angleterre. Le tout est d'être très naturel, de ne pas provoquer.

■ **N'est-ce pas aussi parce que c'est conforme à l'esprit démocratique tel qu'il est conçu aux Etats-Unis, le fait qu'on n'ait rien à cacher ?**

O C'est une des raisons pour lesquelles j'ai eu l'autorisation de faire le film.

■ **L'impression de faire un devoir civique ?**

O Exactement. Le chef de la police de Kansas City m'a dit qu'il n'avait rien à cacher et que je pouvais filmer. Et ce même chef est à la tête du F.B.I. à Kansas City. Cela fait partie de l'idéologie. Le popularisme qui veut que la démocratie soit ouverte à tous, lié au fait qu'ils sont convaincus de la justesse de ce qu'ils font. Donc, ils n'en ont pas honte.

■ **Que dire de** Basic Training ?

O C'est une fois de plus le thème de l'homme, comment un homme doit porter un fusil d'une certaine façon.

Hospital,
de Frédérick Wiseman.

■ **Une fois de plus, être un homme c'est savoir donner la mort. Comment êtes-vous arrivé à individualiser tous ces problèmes ? Ces problèmes sont si uniformément contraignants : changer de costume, se faire couper les cheveux, accepter un nouveau discours pédagogique, un nouveau rituel...**

O C'est le montage qui fait tout. Comme dans **High School** vous avez la règle, son application et sa transgression. Quand le soldat ne peut marcher ou veut se suicider, vous avez quelqu'un pour lui expliquer quelle est la bonne réaction dans son cas. C'est à la base des deux films.

■ **Les soldats sont des appelés ou des engagés ?**

O Les deux, et ils sont ensemble à l'entrainement.

■ **Et l'armée, comme l'école, c'est l'apprentissage de la normalité ?**

O Oui, mais avec des résultats bien supérieurs. Leur entrainement est vraiment une réussite. Ils emploient des méthodes pédagogiques très au point. Et ce qui est déprimant, c'est qu'au début vous croyez qu'ils imposent des choses étranges à l'entrainement, puis vous découvrez qu'ils jouent avec les instincts des gens qui sont là. Tout l'entrainement consiste à maîtriser le contrôle de l'agressivité ; faire émerger cette agressivité latente et la focaliser sur un but précis. Et ce qui est déprimant, après neuf semaines à travailler sur place, est de découvrir que les soldats aiment ça.

■ **J'ai rarement vu montré aussi bien dans un film cet instinct, une fois de plus l'instinct de mort, qui ne peut être assumé que par le jeu. Quand cessent-ils d'être des victimes ? Quand ils se prennent au jeu dans le combat et qu'ils se mettent à se battre comme des gosses ?**

O Ils n'aiment pas quand on leur coupe les cheveux, mais là brusquement ce sont des gosses qui jouent à la guerre. Ils s'amusent énormément.

■ **On joue au petit soldat. On sent brusquement dans cette scène le passage. A partir de là c'est gagné pour l'encadrement. Ils iront au Vietnam. C'est admirablement rendu. Ils n'en parlent jamais d'ailleurs de cette guerre. C'est un parti pris de mise en scène ?**

O Personne ne parlait de la possibilité d'aller au Vietnam, d'être tué ou blessé. Quelquefois les sergents, mais jamais les hommes du rang. Ils en ont une grande peur mais ils n'en parlent jamais. Le soldat n'est que l'instrument de l'idéologie. Comme dans **High School**, il suffit d'exécuter les ordres.

■ **C'est la caractéristique de nos civilisations. Dans la société primitive, pour être un homme, il fallait passer par un certain nombre d'épreuves initiatiques très dures. De nos jours, ici, pour être un homme il faut aussi passer par des**

épreuves initiatiques, mais ce sont les épreuves des appareils d'Etat, l'école, l'armée... et même la santé, via la vaccination obligatoire.

○ C'est ça. C'est la forme moderne de la tribu.

■ **Parlons maintenant de** Essene, **votre film sur la communauté religieuse. C'est à première vue un film plus difficile. Dans les autres films, il y avait une matière. L'homme traduisait sa culture, mis en présence d'une situation dramatique, et nous avions un grand apport de renseignements. Et brusquement vous faites ce film qui à première vue est parfaitement calme. Il y a quelques petits instants de réaction comme le moment où, en plein interview, le Bénédictin sort sa tapette à mouches et tue la mouche (et là, on retrouve tout l'humour des films précédents et toute la fonction signifiante de cet humour); mais, à part ça, on est un peu surpris. Ça vous étonne cette réaction?**

○ Je la comprends mais j'espère que vous voyez le lien avec les autres films parce que, pour moi, elle est au centre de tout. C'est aussi un film sur le rôle de la loi comme principe organisateur et régulateur de la société. La différence est que les personnages de ce film se demandent comment vivre suivant certaines règles. Alors que c'est la marge des autres films. Ce qui intéresse l'armée, c'est de faire des soldats, et pour cela ils appliquent des règles. Ce qui intéresse l'école, c'est une certaine forme de socialisation avec certaines règles. Ce qui intéresse la police, c'est de faire appliquer certaines règles. Mais les occupants du monastère s'intéressent aux règles elles-mêmes. Et comment ils sont directement concernés par le type de règle qui régit la conduite humaine dans une communauté. Toutes leurs prières et toutes leurs conversations ont trait à la survie de la communauté, à l'organisation de celle-ci, aux résolutions des querelles entre les membres, à la répartition des pouvoirs, et ce sont là les questions qui se posent à toutes les communautés. C'est un film sur la difficulté de savoir ce qui constitue une communauté, même quand elle n'est composée que de vingt membres, comme ici.

■ **Elle est donc beaucoup plus menacée que les autres, dans la mesure où sa seule raison d'être, c'est de se représenter à elle-même en tant que communauté, alors que les autres communautés n'existent que parce qu'elles ont une fonction sociale. Venons-en à** Law and Order. **Le tribunal, c'est vraiment la figure clé de la démocratie américaine.**

○ Watergate en est le meilleur exemple.

■ **De plus, un procès, c'est du théâtre. Tous les trucs sont bons pour arriver à convaincre l'autre à la barre comme à la scène. Le procès est une pièce menée à son accomplissement social, le jugement. Qu'est-ce qui donc, par rapport à ces données de base, vous a particulièrement intéressé?**

O C'est une histoire parfaite. Contrairement au film sur la police ou sur l'hôpital où vous ne savez pas ce qui va arriver, ici, en une demi-heure ou une heure, vous avez le début, le milieu et la fin et vous pouvez en suivre la totalité. L'institution est si organisée qu'elle vous donne immédiatement le sens de son processus. C'est l'intervention légitimée de la part de l'Etat sur l'individu.

■ **Le juge là-dedans ?**

O C'est celui qui a tout le pouvoir. Et c'est le seul à pouvoir réfléchir à ça. Le procès, c'est le lieu dialectique de rencontre de la procédure et de la bonne volonté du juge.

■ **La procédure qui est la forme institutionnelle de la justice ?**

O Exactement.

■ **Nous avons déjà parlé de** Primate. **Reste** Welfare **votre neuvième et dernier film à ce jour. Nous avons l'impression d'un film plus ample. D'abord il dure trois heures. Mais en plus, de film en film, votre démarche s'approfondit, se fait plus passionnante. Quelle est donc l'expérience que vous ont apportée vos huit premiers films ? Qu'est-ce qu'il y a de différent par rapport au jour où vous avez décidé de tourner** Titicut Follies ?

O J'espère bien avoir appris quelque chose en réalisant neuf films. Techniquement les films sont meilleurs. Et je crois que le fait de faire des films m'a appris quelque chose sur la manière dont les gens vivent entre eux et sur les institutions. Je me suis formé par ma pratique et j'espère que ce que j'ai acquis est intégré aux films. J'espère que **Welfare** est un film plus complexe que les premiers.

■ **Plus complexe veut dire plus proche de la vie parce que la vie est complexe ?**

O Oui, mais aussi plus complexe formellement au fur et à mesure que l'on s'éloigne des solutions primaires, et des relations primaires. J'essaie de rendre le sujet du point de vue le plus large possible parce que c'est un sujet où des tas d'aspects de la société apparaissent : politiques, économiques, sociaux, biologiques, culturels... Tous les modes relationnels sont présents dans **Welfare.** Et le problème est de faire tenir ça dans le cadre d'un film. Et c'est comme cela qu'on monte. A un niveau, on s'attache à l'aspect informatif et, à un autre, à l'écho de cet aspect informatif. La séquence d'introduction qui montre des photos d'identité vous dit qu'il faut vous faire prendre en photo pour être inscrit à l'aide sociale. Mais en même temps elle vous dit quelles sortes de gens sont inscrits à l'aide sociale.

■ **Il n'y a pas de discours idéologiques dans** Welfare. **Est-ce que c'est parce que dans** Primate **on a affaire à la science et ici à la technique ? Tous les plans d'ordinateurs et de bandes qui défilent sont dérisoires. Ils montrent bien que ce n'est pas la solution car la solution, c'est dans un change-**

ment de politique qu'elle se trouve et ça il y a quelqu'un qui va bien le dire, c'est le dernier personnage, celui sur lequel se clôt le film.

O Oui, mais les gens qui ont vu le film sont dans le même cas que les personnages du film et ils sont débordés par leurs problèmes. Ils n'ont vu que les questions générales.

■ **S'ils avaient tout compris, est-ce que le film passerait encore à la télévision ?**

O Oui. Toujours cette conception comme quoi on n'a rien à cacher. Pour la même raison que j'ai eu l'autorisation de réaliser les autres films.

Propos recueillis par
Jean Roy

Welfare, de Frédérick Wiseman.

MARCO FERRERI

KAREN ARTHUR

entretiens

MARCO FERRERI

« Maintenant la société est arrivée à son point mort... »

■ **On a l'impression qu'avec** La dernière femme **vous cherchez à aller encore plus loin que dans vos films précédents ?**

○ J'avais l'intention de travailler hors des limites du bon goût normal et hors des limites de la provocation normale, admise. Je voulais supprimer un peu plus la censure de l'information, rendre l'image de quelque chose qui existe déjà, la faire avancer. Je parle toujours de choses qui existent déjà. La façon de vivre et le comportement des gens que je montre appartiennent à des gens qui existent. D'habitude, on parle avec une image qui nous reporte au moins vingt ans en arrière, une image vieille. Personne n'a dit que **La dernière femme** est surtout un film fatigant. Je cherche à chaque film à faire quelque chose de différent et je dérange un peu tout le monde, même mes amis journalistes et critiques, et surtout ceux qui ne sont pas mes amis. Faire un film, c'est beaucoup de travail.

■ **Vous vous êtes fait connaître comme auteur de comédies. C'est aujourd'hui un genre dont vous vous éloignez de plus en plus, c'est le moins que l'on puisse dire quand on parle de** La dernière femme ?

○ Je ne fais pas de distinction entre les genres. **La Grande Bouffe** est un drame aussi ! **Le Mari de la femme à barbe** est un drame. Et en même temps on peut rire. Ce n'est pas une comédie qui débouche sur un drame, ou un drame qui débouche sur une comédie. Bien sûr, dans le dernier film, il y a moins de possibilités de rire. C'est un film qui est né grave, qui est sorti grave.

■ **Est-ce que vos films correspondent précisément à ce que vous avez écrit ?**

○ Un film, ce n'est pas l'écriture, c'est surtout l'image. Ce qu'on écrit n'est pas sacré au moment du tournage. Et on ne peut pas obliger un acteur à dire exactement ce que vous avez écrit. Il n'y a plus rien de vrai. Il faut une liberté totale. Faire répéter à un acteur exactement ce que vous avez écrit, c'est comme faire de petites peintures. Si vous voulez faire de petites peintures, faites comme un peintre, des tableaux. La caméra, c'est autre chose. Un scénario, c'est de la merde, ça ne veut rien dire, et si on continue à faire du cinéma en ne tournant que le scénario, c'est fondamental, on fait de la merde.

■ **Combien de temps a duré le tournage de** La dernière femme ?

O **La dernière femme** a été tourné en studio en Italie et en France pour les extérieurs, en son direct et en français. Ornella Muti parle italien mais c'est un autre problème qui me laisse entièrement indifférent. Pour moi, la version originale, c'est la version française. Le tournage a duré six semaines.

■ **Est-ce que le film est sorti en Italie ? Aurez-vous des problèmes avec la censure italienne ?**

O Le film n'est pas sorti en Italie. La censure française ne m'a pas demandé de faire des coupures ; ni la censure belge, ni en Suisse, ni en Suède. En France, le problème de la censure se situe plutôt au niveau de la télévision. Je devais participer à des émissions qui ont été supprimées. Autrement, en dehors de quelques problèmes de bureaucratie, on a gagné la bataille de la censure.

■ **N'avez-vous pas l'impression qu'à chaque film vous êtes obligé d'aller plus loin si vous voulez surprendre les spectateurs ?**

O Je ne choque pas, je ne dérange pas le spectateur. Mon travail, c'est de constater l'image que le spectateur a en lui. Je choque ou je dérange la *culture*. Jusqu'à présent, tous les actes de l'homme ont toujours été considérés comme des symboles, on n'a jamais voulu les voir comme ils sont. Dans ce film, il y a Créteil. Je n'ai pas voulu faire un discours sur Créteil, j'ai *vu* Créteil. Et j'ai vu qu'il n'y a pas à Créteil d'endroit pour *être*, mais seulement des boutiques pour acheter. C'est un gros ensemble d'habitations qui montre en clair l'image de notre société. Il n'y a plus l'aspect plus ou moins romantique des vieilles villes, il y a la projection en clair de ce qu'est la fonction d'une ville, qui consiste à faire manger et dormir des centaines de milliers de gens.

■ **L'appartement de Depardieu est partiquement nu.**

O Et lui aussi ! Ce n'est pas vraiment un intellectuel, mais il est contaminé. Je montre les derniers moments de la bourgeoisie, avec un monsieur qui a des envies, qui a étudié, un monsieur qui peut être un intellectuel. Dans notre société, on ne parle jamais du problème des intellectuels « sans permission », sans « déclaration ». Tous les ouvriers qui font Lip, ou qui font bouger les problèmes de l'édition, sont des intellectuels. Il y a aussi les intellectuels qui cherchent à devenir ouvriers. Cela fait toujours des intellectuels, et l'ouvrier en arrive à parler d'une autre façon. Arriver à un moment de conscience, ce n'est pas avancer, c'est aller en arrière par rapport à lui.

■ **Pourquoi avoir fait vivre à Créteil le personnage de Depardieu ?**

O Parce qu'il est ingénieur et que son appartement à Créteil est celui d'un ingénieur. Si je veux raconter l'histoire d'un ingénieur, d'un cadre dans la société, je veux voir où il habite, et je découvre Créteil. Je ne voulais pas montrer Créteil mais, parce que je raconte une histoire avec des images, je vois Créteil.

■ **Pourquoi avoir fait de Depardieu un cadre ?**

O Parce qu'un cadre, comme le personnage de Depardieu, est exactement

La dernière femme,
de Marco Ferreri

l'intermédiaire entre l'ouvrier et la bourgeoisie. C'est le dernier moment de l'ouvrier et le dernier moment de la bourgeoisie. C'est l'homme des transitions.

■ **Et cet homme vit avec une femme.**

O Dans le film, il y a un homme et une femme, un homme avec ses problèmes et une femme avec ses problèmes. Et le problème de l'homme, c'est le problème de notre époque : s'il veut continuer à exister, il doit absolument chercher à se changer. La société est morte, elle n'a plus de structure humaine. L'homme peut changer, il a déjà changé à travers les civilisations, il a *muté*. Mais dans la société d'aujourd'hui, l'homme qui ne change pas ne sert plus à rien. L'homme était construit pour travailler, pour faire la guerre, pour servir le pouvoir : il n'y avait pas la machine, il y avait l'homme. En échange de cela, on lui donnait la possibilité d'être un patriarche, de donner sans danger des coups de pied dans le cul à sa femme et à ses enfants. L'autorité du père, ce n'est pas autre chose. Il était construit pour cela. Mais toutes ces choses ne marchent plus. Les machines et l'automatisme le forcent à devenir un autre homme. Mon personnage, à la fin, essaye de trouver une solution, il a un moment de rébellion.

■ **Mais c'est une rébellion complètement désespérée.**

O Une rébellion n'est jamais désespérée. Lui, il se coupe la bite, c'est un moment de transition, un moment où il agit comme Spartacus. Qu'est-ce que c'est que Spartacus, pour vous ?

■ **C'est quelqu'un qui s'est révolté, pour gagner sa liberté, jusqu'à la mort.**

O Alors, pourquoi Spartacus, ça va, et Gérard ça va pas ? Gérard lutte lui aussi !

■ **Mais est-ce que sa solution en est une ? C'est une sorte de suicide.**

O Ce n'est pas un suicide, Gérard ne se tue pas. Il choisit la mutilation comme changement de comportement.

■ **Il n'y a plus de possibilité de retour en arrière.**

O Si on veut parler de l'homme qu'il est, si on prend les derniers faits comme des faits matériels, un homme sans bite n'est plus un homme.

■ **vous portez un jugement sévère sur le personnage de la femme ?**

O Non. Il n'y a pas de sévérité avec le personnage de la femme, et il n'y a pas de sévérité avec le comportement de la femme. Je ne vois pas de sévérité dans ce film. Je cherche à montrer le comportement d'une femme qui est, comme l'homme, dans une période de transition. Si vous avez un regard d'amour pour une femme, vous devez décrire une femme qui n'existe pas.

■ **N'avez-vous pas l'impression d'être arrivé dans vos films à une sorte d'impasse ? Ce que vous montrez est de plus en plus impossible à montrer et à vivre ; vos personnages ne trouvent de solutions que complètement extrêmes...**

○ Ce sont des personnages extrêmes parce que, avant tout, ce sont ceux qui doivent servir à accélérer, à donner le coup de fouet pour la recherche d'une solution. C'est la vie qui est de plus en plus invivable. Les choses qui arrivent maintenant sont la conséquence logique d'une décision de société. Notre civilisation est passée par beaucoup de — ismes. La peur de la solitude, la peur de la mort qui est en l'homme a toujours été masquée par quelque philosophie, par quelque — isme, par quelque christianisme. Maintenant il n'y a plus de masque. La société allait toujours vers un point quelconque. Maintenant, elle est arrivée à un point mort, à son point mort, elle est devenue folle.

■ **Est-ce que l'homme sait vraiment, maintenant, que Dieu n'existe pas ?**

○ Oui. L'homme est persuadé que Dieu n'existe pas, il est persuadé aussi qu'il existe par l'homme. Dieu est toujours une fonction extérieure. Mais l'homme aussi, il ne se retrouve pas dans son image. S'il a perdu l'image de Dieu, il a perdu aussi l'image de l'homme.

■ **Mais est-ce que ce n'est pas complètement positif d'avoir perdu l'image de Dieu ?**

La dernière femme, de Marco Ferreri.

O Oui, on a perdu l'image de Dieu, mais on n'a pas perdu pour autant l'image du couple. On a toujours aussi l'image métaphysique de l'homme. On a toujours peur de la mort. Si vous perdez l'image que vous avez, si vous cherchez une autre image, vous mourez.

■ **Peut-on alors considérer le geste de Depardieu comme une acceptation de sa condition non-éternelle, acceptation de ses limites, renoncement à son orgueuil ?**

O L'orgueil de l'homme, c'est la bite.

■ **Est-ce que c'était plus grave quand c'était l'âme, son orgueil ? Est-ce que l'homme peut vivre plus facilement sans âme ou sans bite ?**

O Mais les deux ont toujours marché ensemble, vous savez. On dit que Dieu n'existe pas, mais on a toujours peur de la mort. C'est la même chose.

Propos recueillis par Dominique Rabourdin

Marco Ferreri

L'actrice du film, Joan Hotchkis, est aussi l'auteur de la pièce. Elle était actrice de théâtre à New-York et a travaillé à Broadway, etc... Elle n'était pas très célèbre mais elle était ce qu'on appelle une bonne et solide actrice qui travaille beaucoup mais qui n'a jamais eu les moyens de devenir célèbre. Il y a tant d'acteurs et d'actrices dans son cas qui sont d'excellents professionnels et qui travaillent sans relâche. Mais peut-être **Legacy** (1) sera-t-il un moyen pour aider et faire prendre conscience aux gens de ses qualités et de ses capacités.

Elle est revenue chez elle, en Californie, et à ce moment-là elle travaillait encore mais pas de façon satisfaisante. Elle a alors décidé d'essayer d'écrire quelque chose, un rôle qui permette une certaine créativité et qui puisse faire d'elle une vedette. La pièce qu'elle écrivit était **Legacy.** Elle n'avait rien écrit auparavant et ce fut un monologue parce que c'était, je pense, un courant de conscience. Cela parlait de choses qui lui étaient intimement liées, qu'elle connaissait; c'était son enfance, son adolescence, en un mot son héritage...

A l'époque de la maturité, Joan quitta sa classe sociale et elle est différente de l'héroïne du film, Bissie. Mais, à l'époque, elle écrivit cette pièce centrée sur les relations à l'intérieur de ce milieu social. Elle travaillait à l'Actor's Studio West avec son professeur en donnant à chaque fois une petite page de ce qu'elle écrivait et finalement cela a abouti à une pièce d'une heure environ, je crois.

J'ai été amenée à voir cette pièce parce que quelqu'un m'en avait parlé et que je suis toujours à la recherche d'un matériau car je suis une réalisatrice qui n'écris pas, ce qui est quelque chose d'horrible. On est constamment en train d'errer dans les bibliothèques, d'assister à des représentations théâtrales, de lire des nouvelles ou de petites histoires pour en tirer un projet... et j'ai été vraiment frappée par l'honnêteté de la pièce. Même si je ne suis pas issue de ce milieu social, celui des bourgeois, j'ai ressenti émotionnellement certaines choses et je me suis dit que si je pouvais m'identifier à cela, d'autres personnes seraient capables de s'y identifier plus que moi puisque ce ne sont pas mes racines. J'ai demandé à Joan si elle était intéressée par la réalisation d'un film d'après sa pièce. J'ai précisé que cela nécessitait d'être considérablement remanié parce que nous devions travailler pour l'écran, qui est très différent de la scène théâtrale.

UN FILM EVOLUE A CHAQUE NIVEAU, JUSQU'AU MONTAGE

Nous avons commencé le jour suivant à réécrire le scénario. J'ai réuni l'argent pour le film et nous l'avons tourné sept mois plus tard. Le tournage proprement dit n'a pris que huit jours ce qui paraît tout à fait absurde car il est presque

impossible de réaliser un film dans une si courte période. Mais ce fut possible parce que nous étions, elle et moi, très préparées pour ce qui est du personnage et que nous avions beaucoup travaillé auparavant et de manière très organisée. J'ai aussi fait un long travail de répétition avec les autres acteurs car je viens aussi du théâtre qui constitue pour ainsi dire ma base culturelle.

Lorsque vous venez pour la première fois sur un plateau en tant que réalisateur et que vous avez une nouvelle équipe et une nouvelle distribution, il vous faut du temps pour former avec tout ce monde une famille et huit jours sont à peine suffisants pour commencer à former cette famille... C'est pourquoi j'ai passé un mois avec les acteurs avant de tourner afin de nous connaître en tant que personnes et en tant que personnages. De cette façon, lorsque je suis sur le plateau et que mes préoccupations sont avec la caméra et avec les techniciens, je ne me sens pas en train d'escroquer mes acteurs. Cela aide aussi dans les moments où les choses ne vont pas comme sur des roulettes: les acteurs se sentent alors à l'aise et deviennent capables d'apporter de nouvelles choses au scénario. Le scénario lui-même peut ainsi évoluer car je crois fermement qu'un film est évolutif.

Un film commence par un scénario ou une idée qui changent dès que les acteurs se sentent engagés et que l'opérateur se sent impliqué. Cela se développe à chaque palier, à chaque niveau, jusqu'au montage où bien entendu cela continue à évoluer. Finalement, pour moi, jusqu'à la sortie de la première copie, c'est une évolution constante, une évolution saine car le film est le point de concours de plusieurs personnes et de beaucoup d'idées. Ce n'est pas une seule idée; ce n'est pas une seule vision. Pour moi ce travail collectif, cette camaraderie, cette communion de plusieurs personnes venant apporter leurs talents est vraiment quelque chose d'excitant.

L'autre mariage important dans le film est celui qui s'opère entre moi-même et la caméra en tant que personne vivante. Car la question n'est pas de savoir s'il faut un objectif de 35 mm ou de 75 mm, ou que la caméra soit ici ou que la dolly soit là, etc... C'est plutôt la façon, le mode, de parler de l'éclairage, de la subtilité d'un zoom qui va être rapide ou lent, dur ou doux... Et ces choses-là, on les développe en très peu de temps. Qu'est-ce que j'entends par là lorsque je dis « chaleureux » à l'opérateur? Il comprenait peut-être quelque chose d'autre par le mot « chaleureux » mais nous devons arriver à nous entendre lorsque je dis « chaleureux » ou « froid », ou « dur », etc... Car ce sont des subtilités, de très fines subtilités sur lesquelles il faut se mettre d'accord. Durant ce mois de préréalisation (qui est différent en cela du temps de pré-production où on est obligé de travailler sur des dollars et des centimes et sur le repérage des extérieurs... Tout cela n'étant que du commerce...), durant ce mois de créativité, l'opérateur et moi-même partagions notre temps à discuter de la *texture* du film, du tissu si je puis dire, pour savoir si telle scène sera comme de la soie ou bien comme de la toile, sil nous faut telle ou telle nuance de couleur...

RYTHME INTERIEUR ET RYTHME EXTERIEUR

Car le public peut seulement interpréter ce qu'il voit, ce qu'il entend. Il y en a, parmi les critiques surtout, qui cherchent ce qu'il y a derrière ou hors de l'image; mais qui peut savoir cela? A un moment donné, j'ai été dans une école de cinéma et j'ai regardé ce qu'on faisait. On parlait de ce que Bergman voulait dire, pourquoi il avait fait ceci ou cela. J'ai alors répondu que c'était absurde parce que personne ne sait ce que Bergman voulait dire lorsqu'il a fait telle ou telle scène et

que cela n'a aucune importance. La chose importante c'est ce que cela communique aux spectateurs, ce qu'ils ressentent à partir de ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent. Car la vue et l'ouïe sont les deux seuls sens avec lesquels travaille le film.

Ce qui est intéressant, c'est d'engendrer l'émotion grâce à la technique. Dans **Legacy** par exemple, la froideur de la caméra vous donne la sensation d'une distance par rapport à cette femme. Pour ce film j'ai choisi de faire de très, très longs plans-séquences avec une caméra très, très lente car la vie et le monde du personnage sont très calmes, très propres, très retenus. Son être extérieur est très retenu et je voulais que la caméra soit aussi retenue lorsqu'elle se glisse dans cette maison bien ordonnée qui ne semble habitée par personne, lorsqu'elle se glisse à travers toutes ces affaires qui ont une sorte de splendeur, de somptuosité. Tout cela est très calme, très posé. Par contre ce qui se passe à l'intérieur du cerveau de ce personnage n'est que folie, désarroi, éclatement, chaos. C'est pourquoi la musique du film est folle, démente et j'ai beaucoup travaillé avec le compositeur pour savoir ce qui se passe dans la tête du personnage. Car la musique donne le rythme de son être intérieur alors que la caméra donne le rythme de son être extérieur.

En travaillant avec cette actrice, je me suis rendu compte que les moments les plus passionnants sont les moments intermédiaires, pas les moments culminants. Ce qui est extraordinaire c'est la manière dont elle atteint les sommets et si on coupe tout le temps, on détruit ces moments, on détruit son rythme. Il était donc important pour moi de sauvegarder l'intégrité de son rythme, ce rythme que nous avons choisi bien sûr ensemble et qui doit demeurer intact.

Tous ces éléments sont pour moi essentiels. Sans eux, le tournage ne serait qu'un travail de routine.

UNE SOCIETE ANTIQUE ET HERMETIQUEMENT FERMEE

Evidemment, le personnage de Bissie est schizophrène dans le premier plan du film comme dans le dernier. Mais elle le dégage de plus en plus au cours du film et, de temps en temps, je donne de petites indications pour dire qu'elle n'est pas normale, qu'elle a des ennuis. On le ressent donc *graduellement* et comme elle éclate de plus en plus, nous avons, au cours du tournage, ajouté au fur et à mesure des gazes et des écrans diffuseurs sur l'objectif; ainsi, à la fin du film, il y a une diffusion si épaisse qu'il est difficile, pour elle autant que pour le public, de voir. L'éclairage a entre-temps changé aussi et à la fin tout devient voilé, presque obscur. En tant que spectateur, vous êtes contraint de faire un effort pour percevoir et ainsi vous sentez qu'elle aussi fait un effort pour voir. Nous avons à dessein utilisé les tons pastels car c'est une femme en demi-teintes : elle n'est pour ainsi dire ni rouge ni bleue mais mauve. Elle n'est rouge que dans la seule scène de la salle de bain où elle se masturbe dans une ambiance japonaise au milieu de couleurs aussi vives et éclatantes que celles des estampes.

Tout au long du film on la voit dans plusieurs endroits sauf dans la salle de séjour que nous avons gardée pour la séquence de la fin. Lorsqu'on pénètre dans cette salle, tout est drapé comme si la maison était couverte de draps avant d'aller dormir ou de partir en vacances. C'est la fin et le lainage est symbolique ainsi que le chandelier qui joue un rôle très important dans cette scène car Bissie assiste à ses propres funérailles. Ce n'est pas sa personne qui est enterrée mais son héritage. Elle est en train de se retirer de ce mode de vie et d'enterrer ces couteaux à beurre qui sont révélateurs de l'apparat et de la morale de cette

société, une société antique et fermée, une méchante société bourgeoise, hermétique, qui refuse l'échange et la communication. Elle est en train d'inhumer ce système de valeurs sociales et elle veut maintenant tendre la main. Quoique comportant un long monologue, cette scène reste très visuelle. Et ce n'est que dans cette scène que le personnage se rend compte de la présence de la caméra et qu'il s'adresse à elle comme à un public auquel on parle directement en le remerciant d'être venu assister à ses funérailles.

INCAPABLE DE VOIR LES VERITABLES CAUSES DE SON MAL

Juste avant cette scène de la fin on assiste à la montée de sa colère. Mais au lieu de s'emporter contre la société qui est la cause de l'état où elle se trouve, contre sa mère qui est l'instrument de cette société ou contre son mari qui est le prolongement de sa mère, au lieu de s'emporter contre elle-même qui est la victime consentante, elle dirige sa colère et lance ses insultes contre les nègres, les juifs, les orientaux, les catholiques, contre tout ce qui n'est pas blanc, anglo-saxon, protestant, bref tout ce qui n'est pas son milieu social. Car elle est incapable de voir les véritables causes de son mal parce que son héritage bourgeois est prépondérant. Elle est encore incapable d'affronter sa situation et elle est encore victime de ce point de vue là. Alors elle rejette la faute sur ceux qui sont différents d'elle. Ces gens-là ont élevé leurs enfants et les enfants de leurs enfants dans l'idée que les autres sont inférieurs à eux et que par conséquent ils peuvent les dénigrer et les injurier. Ils sont incapables de voir la réalité et de diriger leur fureur contre eux-mêmes. C'est pourquoi Bissie hurle contre les juifs, les nègres et tous les autres parce qu'ils ne peuvent pas lui répondre. Je sens que ce moment du film est important; c'est un constat du type de comportement de cette classe.

Karen Arthur, pendant le tournage de **Legacy**.

UN GRAND SENS DE LA SOLITUDE

Des femmes venaient souvent me voir après le film en me disant *« ce n'est pas vrai, nous ne sommes pas comme cela »* et elles me rappelaient ou m'écrivaient deux jours plus tard en me disant : *« J'étais incapable d'être honnête avec vous et si j'ai dit qu'il n'y a pas de gens comme cela c'est parce qu'il s'agissait de moi... »* Ce film a atteint profondément des gens et l'effet qu'il a eu sur eux a été très puissant.

Je pense que ce film ne s'adresse pas uniquement à la classe bourgeoise qu'il décrit mais qu'il peut aussi bien toucher la classe ouvrière par exemple car il parle des problèmes sexuels, de la solitude... Dans ce sens, je crois que la plupart des hommes peuvent accrocher. Car souvent un homme est dans une situation de totale responsabilité ; il doit endosser le fardeau, prendre soin de tout... Il y a un grand sens de la solitude qui les toucherait profondément.

Propos recueillis par
Noureddine Ghali

KAREN ARTHUR
Bio-filmographie

Née le 24 août 1941 à Lincoln, dans le Nebraska.
— apprend la danse dès 8 ans
— devient ensuite chorégraphe
— part à New-York travailler avec André Berghoff (tout en continuant la danse) et joue alors dans une soixantaine de comédies musicales dont :
  — **Sweet Charity** (rôle de Charity)
  — **Irma la Douce** (rôle de Irma)
  — **Funny Girl** (rôle de Fanny Brice)

1966 : Départ pour Hollywood. Elle tourne pour la télévision et dans **Winning (Virages)** de James Goldstone (1969)
  — Fait de la mise en scène théâtrale et apprend le cinéma à l'Université de U.C.L.A.
  — Actuellement membre de l'American Film Institute.

Filmographie :

Courts métrages :
  — To die in California (video)
  — Sound of a drunken drummer (video)
  — Segue (video)
  — Her's (16 mm)
  — Eileen (super 8)

Longs métrages :

1974 : **LEGACY** (Héritage)
35 mm, Couleurs. Durée : 1 h 30. Réal : Karen Arthur. Scén. et Dial. : Joan Hotchkis d'après sa pièce de théâtre. Photo : John Bailey. Musique : Roger Kellaway. Montage : Carol Littleton. Interprét. Joan Hotchkis (Bissie Hapgood), George Mc Daniel (Ryan), Sean Allen (Bradley), Dixie Lee (Mrs Lee), Richard Bradford III (Timmy), Sarah Hotchkis (la fille scout), Prod. : Karen Arthur. Récompenses : Prix du meilleur premier film et Prix de la FIPRESCI au festival de Locarno (1975) ; Prix Joseph Von Sternberg au festival de Mannheim (1975); Médaille d'argent au festival de Chicago (1975).

1976 : **KING CITY** (Projet)
CADENZA (Projet)

festivals d'en france

- **VALENCE** *par Jean Roy*
- **ANNECY** *par Gérard Frot-Coutaz*
- **CONVENTION DU FANTASTIQUE** *par Jacques Grant*

A partir de thèmes « brûlants » (c'est-à-dire faisant enjeu aujourd'hui encore, non définitivement catégoriés dans la chronologie de l'Histoire) les Rencontres « Cinéma et Histoire » de Valence ont pour but d'étudier, par la pratique des films et par l'échange d'idées dans le cadre des débats qui suivent les projections, l'apport spécifique du cinéma au sein des pratiques artistiques et plus largement au sein des pratiques de communication dans les luttes idéologiques ayant trait à la représentation de l'Histoire.

D'où la nécessité d'aborder des questions aussi capitales (et qui n'ont jamais été étudiées auparavant dans le cadre de groupes de travail pouvant constituer leurs théories sur la vision immédiate des films) que :

- Qu'est-ce que le cinéma retient de l'Histoire ? Pourquoi telles cinématographies aux mains de telles classes ayant le pouvoir de produire des images et des sons occultent-elles ou favorisent-elles la diffusion par le film de certains événements. Problème de l'**appropriation** de l'Histoire.
- Comment ces événements sont-ils traduits en images et en sons ? Par rapport à quelles traditions de la représentation se définissent les films ? Par rapport à quelles préconnaissances se définissent-ils ? Cinéma de l'Histoire immédiate (documentaire) et Cinéma de l'Histoire reconstituée (fiction). Problème de la **représentation** de l'Histoire.
- Histoire comme toile de fond pittoresque ou Histoire comme enjeu du film. Apport de savoir sur des faits mal connus ou regard neuf sur des faits connus. Problème de l'**utilisation** de l'Histoire.

DE LA CRISE AU LIBERALISME

Deux thèmes avaient été retenus par Jacques Grant, responsable de la programmation : la crise des années 20-30 et le libéralisme.

L'étude de la crise des années 20-30 s'est organisée autour de films populistes allemands (**La tragédie de la rue**, Rahn 1927, **Telle est la vie**, Junghans 1929, **L'enfer des pauvres**, Jutzi 1929) auxquels s'opposait le film de Brecht et Dudow, **Ventres glacés**, 1932.

Ce noyau de départ éclatait ensuite géographiquement pour traiter de l'ensemble de la crise, éclatait par rapport à l'appareil cinéma (présentation de courts et longs métrages, muets et parlants, en noir et blanc format standard et en scope couleurs), éclatait entre films diachroniques et films synchroniques du moment historique traité.

On vit ainsi un film russe contemporain des films allemands (**L'express bleu**, Ilya Trauberg), un court métrage de réflexion sur cette période (**Comment l'Allemagne est devenue nazie** de Marc Ferro, présent à Valence pour toute la partie allemande), un film de montage sur la crise aux Etats-Unis (**T'as pas cent balles** de Philip Mora) et deux films tournés postérieurement à l'époque considérée mais cherchant à la retrouver,

chacun dans le cadre de sa tradition nationale, l'italienne (le néo-réalisme avec **Chronique des pauvres amants**, Lizzani 1953) et la suédoise (**Adalen 31**, Widerberg 1968).

Le cinéma militant était représenté par deux films de Joris Ivens: **Borinage**, réalisé en Belgique en 1933, et **Terre d'Espagne**, tourné aux côtés des troupes républicaines en 1936. La France était représentée par quatre films: **Les nouveaux messieurs**, Feyder 1928, reçu comme progressiste à l'époque mais mal admis et vu comme terriblement ambigu par les participants des Rencontres, **Le crime de monsieur Lange**, 1936, un des grands Renoir du Front populaire, **Le ciel est à vous**, Grémillon 1943, film apparemment anodin qui, relu dans son contexte, s'avère être un grand film patriotique, très bel exemple d'utilisation de l'Histoire, et, en avant-première en présence de l'auteur, **Une fille unique** de Philippe Nahoun, film situé en 1935 qui se sert de l'époque pour faire distance afin de ne pas parler directement de 1976.

Enfin de nombreux Charlot étaient là pour témoigner d'un cinéma qui s'il écrit bien la misère de la crise, en propose une résolution bien particulière : la démerde.

L'étude du libéralisme se proposait de montrer des films produits par le libéralisme (il y eut **Toute une vie** de Lelouch, il y en aurait eu d'autres sans la grève des trains) et des films sur le libéralisme. Sous cette étiquette se trouvait l'Histoire au présent dans le cadre du film documentaire (**Le marteau et la machette** de Gaby Glissant sur l'exploitation des travailleurs en Guadeloupe, **Congo Müller, l'homme qui rit**, interview réalisé en 1965 par Heynowski et Scheumann, d'un ancien nazi recyclé comme mercenaire au Congo, **L'héroïne du triangle d'or** de Marianne Lamour, premier reportage jamais réalisé dans ces zones incontrôlées à cheval sur le Laos, la Birmanie et la Thaïlande qui sont l'un des hauts lieux mondiaux de la fabrication de l'héroïne, film qui montre bien comment la C.I.A. favorise la production dans le cadre de la lutte contre le communisme).

On put voir comment la très grande production (**Le Guépard** de Visconti et **Nos plus belles années** de Pollack) peuvent produire une lecture de l'Histoire et comment des productions moins riches (**La Cecilia** de Comolli et **Pourquoi monsieur R. est-il atteint de folie meurtrière ?** de Fassbinder et Fengler) doivent utiliser d'autres armes pour arriver à ce résultat. On put voir enfin, en plus des précédents, toute une gamme de représentations et de mises en scène de l'Histoire (**Souvenirs d'en France** de Téchiné, **France, société anonyme** de Corneau, **Tout va bien** de Godard, **Les conspirateurs** de Andrade). Le sujet ou le secrétaire aux 1 001 tiroirs de Noessi, **Votez Mc Kay** de Ritchie).

LES RENCONTRES A L'AGE ADULTE

D'abord, il faut constater qu'en deux ans les Rencontres sont devenues adultes : nombre important de participants, spectateurs motivés venus de toutes les régions de France, renforcés par la population de Valence qui ne fut pas la dernière à se faire entendre, haut niveau des débats.

Ensuite, il faut en tenir compte et pour ne pas, dans les années à venir, se contenter de la répétition des bases désormais posées, s'interdire toute facilité et tout laxisme.

Pour cela il semble qu'il faille choisir des thèmes qui, s'ils doivent être suffisamment d'actualité pour motiver un grand nombre de spectateurs, doivent être extrêmement rigoureux afin que la recherche ne puisse se disperser et n'ait qu'une voie possi-

ble : l'étude en profondeur. Cette année, à mon avis, les débats ont été beaucoup plus productifs sur la crise ou ponctuellement sur un film comme **Le Guépard** que sur le libéralisme en tant que tel, sujet beaucoup trop vaste qui prêtait à tous les égarements et forçait à rattraper au niveau de la discipline des séances le manque de rigueur de son énoncé.

A titre d'exemple, un sujet comme La Résistance (à l'enjeu évident) pourrait très bien faire l'objet d'une semaine à lui tout seul, avec :

— des actualités de la Résistance ;

— l'impossibilité de faire des fictions en France sur la Résistance, d'où le passage obligé par la métaphore (**Le ciel est à vous, Pontcarral**);

— les mêmes problèmes à l'étranger, dans l'actualité (série **Pourquoi nous combattons**) et dans la fiction (**Casablanca, Commandos Strike at Dawn, Le planqué malgré lui, Passage to Marseille**) et des dizaines d'autres au choix (mais pourquoi là aussi ne pas se limiter aux Bogart, par exemple ?) ;

— les films qui se font en France occupée pendant ce temps;

— l'essai d'appropriation de l'Histoire par le peuple dès la libération (**La bataille du rail** en France, **Rome, ville ouverte** en Italie);

— les différentes lectures actuelles de la Résistance (**La traversée de Paris, Le Franciscain de Bourges, La Brigade, Lacombe Lucien, Le vieux fusil, L'affiche rouge, La grande vadrouille**, cités pêle-mêle parmi bien d'autres);

— les lectures actuelles dans le film de montage : **Le chagrin et la pitié, Chantons sous l'occupation...;**

— l'utilisation de documents dans une fiction comme caution de celle-

Le Guépard, de Luchino Visconti

ci (**Le conformiste**) histoire imaginaire ou faits réels, etc...

— étude des productions comparées soviétique et française (directement liables aux cérémonies gigantesques qui ont marqué le 30ème anniversaire de la victoire sur le fascisme en U.R.S.S. alors qu'en France on abandonnait la célébration officielle du 8 Mai 45).

Autre possibilité, l'Algérie : expliquer l'Histoire par le cinéma et montrer que **Pépé le Moko** entraîne forcément un jour ou l'autre **Chronique des années de braise.**

Grâce à ce type de travail, grâce aussi au budget qu'il faudra bien que les Rencontres puissent avoir un jour pour faire de la prospection de copies, de l'impression de documentation et faire venir les spécialistes de chacune des questions abordées, Valence pourra devenir un lieu unique en France de réflexion sur les rapports du cinéma et de l'Histoire, sur le formidable enjeu politique (quel qu'en soit l'usage qu'on en fait) qu'est la représentation de l'Histoire à l'écran. Valence pourra ainsi voir mûrir toutes les promesses que nous avons vu en fleur cette année et elles sont grandes.

Jean Roy

Ce qu'ils en ont dit

Cette manifestation... est en train de prendre une importance sur laquelle il faut attirer l'attention... Cette animation culturelle de la province prolonge, renouvelle le grand mouvement des ciné-clubs tel qu'on l'a connu après la guerre et dans les années 50-60.

Le Monde *(Jacques Siclier)*

Ces deuxièmes rencontres ont confirmé l'importance de cette manifestation non seulement sur le plan national (les cinéphiles étaient venus nombreux et de loin) mais aussi sur le plan local : le public de Valence se sentait concerné.

Le Quotidien De Paris
(Alain Schuster)

On voit, à ce simple énoncé des thèmes et des titres, qu'il y avait là matière à un travail passionnant... Valence est d'ores et déjà un lieu de rencontres avec lequel il faut compter... Valence peut espérer devenir un lieu de rencontres important.

L'Humanité
(Jean Roy)

TRENTE ANS DE CINEMA BRITANNIQUE
Souscription reportée jusqu'au 15 mai.
Ne laissez pas échapper cette occasion !

Voir dans notre dernier numero les formules rouges prévues a cet effet

Ravissement et fureur : Les rencontres d'Annecy

par Gérard Frot-Coutaz

Annecy, somptueux théâtre vide, abaisse, relève, escamote sans plaisir, dans la banalité la plus triste, la plus monotone, la plus doucement répressive, d'incomparables décors où s'entrechoquent ocre-pierre, bleu-lac, mauve-montagne, vert franc-gazon. Quelques jeunes en quête de personnages, trainent en bandes leur misère trop insipide pour susciter quelque révolte le long de samedis soirs identiques qui n'en finissent pas.

Mais Annecy a son théâtre, un vrai théâtre bien laid, avec des balcons, des velours rouges usés : c'est là que chaque année, dorénavant (1), avec le printemps, la vie retrouvée éclabousse les murs tristes, enjambe les rangées trop étroites de fauteuils et tente éperdument de franchir ce lieu clos et résigné... Dehors, sur le joli gazon, les landaux vont et viennent imperturbablement, les bérets subtilement de guingois des chasseurs alpins ne s'envolent pas, les cygnes ne se transforment pas en dinosaures, les pédalos en plastique n'abandonnent pas leur stupide trajectoire lacustre, n'osent même pas emprunter les canaux pour envahir la ville avant d'emporter dans les airs, comme l'aurait imaginé un Winsor Mac Cay, leurs sinistres passagers...

Il y a quelques instants encore, tout semblait pourtant possible : les œufs que Bricolo (2) mettait dans le radiateur de sa voiture ne se transformaient pas, comme on aurait pu bêtement le penser, pauvres conditionnés que nous sommes, en œufs durs (un radiateur de voiture en marche, ça chauffe, surtout en 1927 !) mais devaient tout simplement éclore, libérant d'adorables guimbardes minuscules s'extirpant avec peine de leurs coquillages et roulant se réfugier sous maman-guimbarde qui se dégonflera pour les couver !

Quel régal que ces films de Charley Bowers, ainsi que ceux de Max et Dave Fleisher, ou bien de Walter Lantz, tous mélangeant adroitement prise de vues réelles et techniques d'animation, mettant en crise, en d'énormes éclats de rires jamais honteux, la réalité normalisée, rassurante, dite objective.

Là se situe une des grandes forces de la technique image par image : construire une fiction, assumer l'artifice le plus total, pour retrouver des fragments de vie, des lambeaux de vérité, d'émotion pure et nous renvoyer à nos propres contradictions. Les hommages à Jan Lenica et Jean-François Laguionie l'ont bien prouvé.

Lenica, Polonais d'origine, affichiste réputé, est un auteur complet travaillant, depuis ses démêlés avec les autorités polonaises, dans différents pays occidentaux. Fidèle à la technique du papier découpé et à des principes d'animation volontairement simples, il précise de film en film un univers traversé par l'absurde. Ressassements un peu désuets ? S'il est vrai que ces films ne suscitent pas de véritable enthousiasme, une réelle folie, toute glacée et retenue, habite néanmoins ces grinçants courts métrages, étonnants mélanges de décors grisâtres, plus ou moins photographiques, d'objets « Belle Epo-

que », d'énormes fleurs multicolores surgissant inopinément, d'anti-héros (de Mr Tête à Fantorro), tristes victimes qui se heurtent constamment à une réalité quotidienne qui les écrase. Univers oppressant, poésie discrètement sulfureuse et peu rassurante.

L'univers du Français J.F. Laguionie dont nous avons vu une rétrospective intégrale de l'œuvre (de **La Demoiselle et le violoncelliste** 1965 au **Masque du diable** 1976) est apparemment plus souriant. Son style extrêmement simple (papier découpé et, de plus en plus, peinture à la gouache au moment de la prise de vues) séduit par son côté imagerie d'inspiration enfantine. Dans les premiers films, on pense au Douanier Rousseau et puis, avec **Une bombe par hasard**, à Delvaux. Les décors sont vastes, les personnages perdus dans des immensités (côtes, plaines, montagnes, etc.) comme dans les peintures orientales. Les couleurs sont denses, utilisant les dégradés avec bonheur, tandis que les éclairages contrastés, étrangement expressionnistes (cf. **L'acteur**) avivent sans ménagement la douceur des teintes (la lumière, dans les derniers films est essentiellement diffusée par en-dessous). Avec Laguionie et ses contes faussement gentillets, on a l'étrange sentiment d'être juste avant ou juste après l'orage, en ces moments uniques et parfois redoutables où le calme le plus serein avoisine la tempête la plus dévastatrice : Laguionie feint de nous rassurer pour mieux nous inquiéter.

Les techniques d'animation, détachées des contingences liées aux prises de vues réelles, permettent au créateur de contruire, de matérialiser avec plein contrôle une réalité toute intérieure. Cette réalité peut fonctionner à 24 dessins / seconde (le fameux seuil de perception rétinienne à partir duquel le spectateur sent un « effet réalité ») ou moins ! On notera d'ailleurs que les prouesses (de technique et de patience) consistant à réaliser un dessin animé avec autant de dessins que d'images à la seconde n'ont que le mérite d'être mystifiantes s'il s'agit, comme le travail de Disney l'a montré (heureusement, sur certains longs métrages, les équipes Disney comptaient quelques indisciplinés parvenant à faire passer quelques bribes de leurs délires à l'insu du maître), de singer la réalité, c'est-à-dire de reproduire les codes de l'idéologie dominante, puisque, comme chacun sait, la réalité, qu'est-ce que c'est ? Comme quoi le dessin animé naturaliste (singer la réalité, c'est l'empailler, présenter un cadavre) et crapuleux existe et est estimé puisqu'il représente essentiellement le dessin animé en général à la télévision ; sous couvert de perfection technique et d'audience enfantine, Disney triomphe, préparant ainsi le terrain à Sautet qui prendra le relais, les enfants grandissant...

Heureusement, il n'y avait pas de Disney à Annecy, mais Tex Avery dont on commence à connaître l'univers tout à fait cinématographique (et constamment pointé comme tel), saturé de loups, de chats dragueurs, de femelles sexy défiant tout bon goût.

Autres hommages importants de ces 2èmes RICA : Saul Bass, spécialiste de génériques (**Vertigo, Spartacus, Exodus**, etc.), George Dunning (3), et enfin un hommage à l'un des grands pionniers de l'animation, Winson Mac Cay : illustrateur réputé, le succès de ses bandes dessinées (dont **Little Nemo in Slumberland**) l'encourage à donner vie à ses personnages dès 1911. D'une imagination débridée, ces bandes nous font découvrir de charmants dinosaures arrêtant le trafic des tramways et faisant d'autres bêtises, nous transportent dans des rêves (la volonté de toujours inscrire la folle équipée dans un rêve est un

Pour une meilleure connaissance,
enfin, de Tex Avery...

peu agaçante) où les maisons volent, où le chien de la maison grossit à vue d'œil, où la norme est constamment bafouée.

Ces RICA présentèrent aussi une rétrospective disparate de films d'animation hâtivement baptisés expérimentaux, avec des œuvres de V. Eggeling, H. Richter, O. Fishinger, W. Ruttmann, Len Lye, Norman Mc Laren, etc.

Par ailleurs une sélection de films récents français et britanniques nous ramena sans grand enthousiasme à la production récente : côté britannique, la sélection (représentative ?) effectuée par le British Council fut assez décevante. Côté français, peu d'enthousiasme non plus, mais il est vrai que la France est beaucoup moins bien organisée que la Grande-Bretagne en ce qui concerne l'enseignement du cinéma. Pas de révélation comme purent l'être, il y a quelques années, **Evasion express** de Francis Masse ou **Tour d'Ivoire** et **Oiseau de nuit** de B. Palacios dont on revit l'irrésistible **Cagouince migrateur** co-réalisé par Masse et Palacios. Beaucoup de films sont inconsistants et sans univers. Quelques œuvres se détachent : **La vengeance du graphiste** (le Chili au cœur) de Jean-Pierre Ader, au style affichiste un peu maladroit mais extrêmement émouvant, **Freud s'explique sur le cinéma**, film-gag de Antoine Valma, **Tragique Destin** de Phil, rédacteur à *Fantasmagorie* et **Autre la** du Nantais Paul Cornet, film de marionnettes.

Ces 2èmes RICA prouvèrent que l'initiative courageuse du ciné-club d'Annecy (non subventionné par la ville pour ces rencontres) est à reconduire. La formule est astucieuse et permet de voir en une période (trop) concentrée de nombreuses œuvres, avant de retourner dans le quasi-désert français du cinéma de court métrage, et en particulier d'animation.

On revient d'Annecy ravi et furieux, avec des milliers d'images qui s'entrechoquent, avec le douloureux sentiment d'avoir vécu une parenthèse.

Annecy, paradis français du cinéma d'animation, serait-il aussi sa bonne conscience ?

Gérard Frot-Coutaz

---

(1) Les premières RICA ont eu lieu en 1974. Elles permettent de remplir l'énorme trou séparant les festivals organisés les années impaires. Elles « entendent contribuer à la connaissance du cinéma d'animation par un approfondissement axé sur des programmes rétrospectifs... qui n'excluent pas les films inédits ».

(2) La série des Bricolo interprétée et réalisée, pense-t-on, par Charley Bowers, a été reconstituée grâce à R. Borde de la les bobines dans une baraque foraine et les remit en état.

(3) N'ayant pas pu assister à la première soirée consacrée à G. Dunning je ne peux malheureusement que citer sa participation.

TRENTE ANS DE CINEMA BRITANNIQUE
Souscription reportée jusqu'au 15 mai.
Ne laissez pas échapper cette occasion !
Voir dans notre dernier numéro, les formules rouges prévues à cet effet.

Chaque année, et celle-ci plus que les autres, tout le monde s'accorde pour répéter que la « qualité d'ensemble » des films du Festival fantastique et de science-fiction est basse.

C'est une évidence. Mais arrive un moment où ne peut plus en rester au stade de la constatation. Aussi,plutôt que de voleter de film en film, je pense que la double réflexion à entamer cette année, justement parce que l'unanimité a été faite sur l'absence de qualité, peut être une interrogation sur nos conceptions de public mordu de cinéma et de fantastique, de la « qualité ».

Tout d'abord, on voit mal comment pourrait exister une production même internationale de 20 à 25 « bons » films d'un genre donné par an. Image-t-on, s'il faut se référer à des terrains plus explorés par la sacro-sainte cinéphilie, un festival annuel de films policiers ou de westerns avec 20 « bons » inédits ?

On répondrait alors : les amateurs de ces genres ne recherchent pas avant tout la qualité. Mais la comparaison s'arrête là : parce que ces genres sont très largement distribués dans les salles commerciales et parce que donc ce qu'ils agitent est sûrement très différent de ce qu'agite le fantastique. Ce qu'on peut donc dégager comme première remarque, de la comparaison et de sa limite, c'est que si un festival fantastique existe chaque année, ce ne saurait être que pour la représentation d'un univers inhabituel (qu'il nous faut tenter de définir), univers que ceux qui l'aiment viennent rencontrer quoi qu'il en soit, ou tout du moins avec d'autres attentes que celles que nous avons l'habitude de tranquillement cerner.

Dès l'an dernier, c'est-à-dire à partir du moment où ce festival s'est déroulé dans la grande salle du Palais des Congrès de Paris, contenance 3 700 places, pleine chaque jour, l'étonnement fut formulé de partout à la radio comme dans les journaux, à un premier niveau d'interrogation : comment se fait-il que tant de gens, jeunes pour la plupart, pas « cultivés » pour une bonne moitié, acceptent de voir des films étrangers à peu près tous non sous-titrés (1) ? Et non seulement « acceptent », mais réagissent avec vigueur, applaudissements, sifflets, rires, c'est-à-dire manifestations à significations multiples certes mais indiquant toutes un rapport passionnel du spectateur aux films.

On peut, je crois, répondre très simplement que si un public ne comprenant pas la langue d'un film plane à mort sur le dit film, c'est parce que ce qui est important c'est moins le sens des mots, la structuration du langage, que la représentation visuelle ou sonore (celle-ci incluant d'ailleurs bien sûr les intonations des voix). Ce qui n'est pas le cas du western, par exemple, où les **mots** — les bons mots surtout — sont les déclencheurs habituels des réactions des salles. Le spectacle du film d'aventures n'est pas du tout le même que celui du film fantastique, qui a un but exactement inverse : représenter le **jamais vécu**, c'est-à-dire l'**indicible.**

C'est-à-dire que les codes ici sont avant tout affectifs (physiques). Il est ainsi évident que les mouvements de caméra et les plongées-contre-plongées, sensiblement plus utilisés que dans le reste du cinéma, sont faits non pour donner un sens au discours, mais pour mettre en atmosphère.

LE FANTASTIQUE GOTHIQUE

Est-ce alors à dire que le cinéma fantastique n'est pas maître de son sens ?

Prenons l'exemple du fantastique gothique. Le rôle des décors y est extrêmement important, ainsi que celui des aspects physiques des individus. Les deux sont donnés à voir avec précision et même parfois insistance. Or sans cesse la caméra établit un mouvement depuis le décor jusqu'à un visage ou un geste — souvent, par exemple, au début d'une scène, il y a un gros plan ou un plan moyen sur un coin d'appartement et un court panoramique (rapide lorsqu'il s'agit d'un cinéaste lourdingue) nous conduit au (x) personnage (s). Il est certain qu'ici un sens est indiqué, et que ce sens est celui, complètement sensitif, d'un rapport entre les apparences physiques. Actuellement, ce type de procédé directement hérité de la grande tradition « gothique » est de plus en plus utilisé par le fantastique dit « quotidien » (où les cinéastes tentent de rendre **épouvantable** la banalité de l'environnement quotidien, et mettent en relation la normalité du quotidien avec un décor chargé de signifiants actifs, comme dans le très remarquable **Messiah of Evil**, où des personnages sont dévorés vivants dans un supermarché et dans un cinéma, ou saisis par l'angoisse dans un appartement envahi de peintures étranges), et l'a toujours très généralement été pour la science-fiction (où la meilleure façon, parce que la moins rationnelle, donc la moins périlleuse, de rendre le futur inquiétant est de le définir par les aspects physiques sous lesquels on le fantasme ou on l'imagine. Et quand c'est aussi scientifiquement conçu que dans **2001**, Kubrick crée néanmoins un « sens affectif » par rapport à l'espace et à l'infini que contribue à transporter le grand écran).

LE FANTASTIQUE, UN CINEMA SPECIFIQUE...

Cela ne signifie pas seulement que le cinéma fantastique et le cinéma de science-fiction, c'est-à-dire des cinémas mettant en place des éléments non vécus par les spectateurs, sont bel et bien, quoi qu'en disent parfois leurs défenseurs comme leurs détracteurs, des cinémas bien spécifiques. Cela signifie aussi et surtout que les signes qu'ils utilisent ne se prétendent pas « spontanés », mais **veulent faire comprendre,** c'est-à-dire, pour utiliser un mot de Barthes, « se déclarent intentionnels ». Les cinémas fantastiques et de science-fiction sont parmi ceux qui sont les plus conscients de leur sens.

C'est cette très nette intentionalité du signe qui va nous permettre de remettre en cause notre attente d'une « qualité » bien classée et bien repérée que nous prétendons regretter spontanément de ne pas trouver dans nos rencontres concentrées avec un programme de fantastique.

Prenons deux exemples : le traitement des monstres et le traitement de la femme (2).

Le monstre peut être interprété de deux façons contradictoires : soit (monstres non humains) comme la mise en scène d'un danger extérieur venu d'ailleurs (King Kong bien sûr,

et, au festival 76 : **The Super Inframan** et **Beast from 20 000 fathoms)**, soit (monstres humains) comme celle d'un mal né au sein de l'homme même (vampires, loups-garous, créature de Frankenstein). Or on peut faire à partir de ces deux visions des interprétations absolument contradictoires (3). Des films sur King Kong et les monstres non humains, on peut ainsi fort bien dire que ce sont les produits d'une idéologie mystico-réactionnaire (« ce n'est pas notre société qui secrète ses dangers »), ou au contraire que c'est le plus grand respect de l'individu écrasé que l'on ne peut pas culpabiliser (« la volonté de puissance est une super-structure »). Des monstres humains, on peut de même fort bien dire qu'ils sont le produit d'un comportement de type religieux (la notion de mal) ou de type matérialiste (deux réalités contradictoires au sein de l'individu). Et de même, comment interpréter les tonnerres d'applaudissements de toute une salle par ailleurs divisée cinq minutes avant à propos d'autres scènes du même film, lorsqu'apparaissent les monstres de **The Super Inframan** : simple plaisir de voir un truquage ou soulagement de voir qu'on nous indique un mal extérieur ? Et d'ailleurs, le plaisir du truquage est-il si innocent ?... A vrai dire, toutes ces interprétations sont justes, et s'interpénètrent, comme les éléments de toute **vrale** réalité c'est-à-dire de tout objet vivant de contradictions. L'exemple le plus caractéristique est sans doute l'étonnant film japonais **Goké, Body Snatcher from Hell** (4), concentré hallucinant (même s'il est fréquent dans la production japonaise) des traumatismes du seul pays de la planète qui ait été victime de la bombe atomique : corps envahis (via la tête) par un produit gluant injecté par des extra-terrestres (le mal est à la fois intérieur et extérieur), catastrophes naturelles (éboulements de pierres) qui tuent ou sauvent les héros, c'est-à-dire chargées par la fiction de résoudre les moments de tension.

La femme, elle, est plus rapidement cernable : elle est toujours la victime, la ménagère, la fidèle compagne du héros ou la perverse, la perfide, la reproductrice du mal ; et souvent se transforme dans un même film de l'une de ces situations en l'autre. On peut donc dire soit que ce traitement de la femme est particulièrement phallocrate ou réactionnaire, soit qu'il est une mise en situation particulièrement lucide et éclairée de son sort.

Rapports de type affectif : on est bien évidemment, nous l'avons dit, dans le cinéma-spectacle. Mais quel est le fonctionnement de ce rapport affectif, si on peut interpréter n'importe comment ? N'est ce pas contradictoire avec l'affirmation de tout à l'heure, à savoir que les films fantastiques et de science-fiction utilisent la plus claire intentionalité des signes ?

Prenons, pour résoudre cette apparente contradiction, l'exemple de la scène finale du dernier sketch de **From beyond the grave** : on y voit les plus jeunes héros qui s'aiment pouvoir enfin tomber dans les bras l'un de l'autre après que les désordres engendrés par la porte mystérieuse qu'ils avaient achetée aient enfin fait place aux tiroirs bien rangés de leur placard. On peut interpréter ça en accusant le film d'esprit petit-bourgeois. Mais on peut aussi dire que c'est une conclusion atrocement ironique par rapport à l'accession aux Enfers que la présence de la porte avait provoqué. C'est que les stéréotypes ne sont pas donnés, comme le sont par contre les fameuses franges de cheveux comme signe de « romanité » dont parle Barthes à propos du très sage **Jules César** de Mankiewicz, comme des éléments normaux sur

lesquels on passe, mais comme des éléments fonctionnels du spectacle.

La salle du Palais des Congrès, lors de la scène du placard citée ci-dessus, hurlait de rire et applaudissait et là comme le reste du temps cette atmosphère bruyante et sauvage n'agaçait personne. Il ne s'agit pas de dire démagogiquement que cette salle particulièrement géniale ne se tromperait jamais sur le sens des films qu'on lui montre. Ce qu'il s'agit de dire, c'est que si lors des films habituels on ne supporte pas les réactions du public, c'est parce que le cinéma (de type habituel) fonctionne beaucoup sur les conclusions : on ne supporte pas les « procès d'intention » que d'autres spectateurs que soi font à un film que soi-même on comprend différemment. Or, ici, les réactions se font sur le fonctionnement **objectif** des films, parce que c'est le seul fonctionnement qui soit mis en œuvre. Ce qui importe, c'est le produit fini. On siffle avec la dernière violence **Goké,** mais on se précipite au prochain film japonais : ce qui compte, c'est moins les conclusions du film que ce qu'il agite pendant la liaison passionnelle qu'il crée au niveau du spectacle. Ou plutôt : grâce à cette liaison passionnelle, on est parfaitement capable de voir soi-même les conclusions. De la même façon que dans la vie la passion n'**aveugle** jamais, contrairement à ce que prétendent les Eglises depuis le Haut Moyen-Age, mais **éclaire,** puisque c'est à cause de ses défauts mêmes qu'on aime, frappe, trahit, jalouse, l'être aimé, et que plus le rapport à lui est passionnel et incontrôlé, plus on vit avec netteté le mal et le bien qui sont en lui. Le cinéma fantastique oblige à réagir. Si c'est en faveur de l'ordre, aucun danger : ce type de spectateurs n'y remettra pas souvent les pieds. Le cinéma fantastique n'est pas fait pour réformer les vieux ou jeunes cons.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le seul film vraiment — et alors là, totalement — crapuleux de cette sélection 76 soit l'« anodin » film tchécoslovaque » pour enfants **La fille sur un balai.** Parabole sur le désir et le besoin de rêve des adolescents, ce film est conclu par la victoire des flics, des parents, des professeurs. Comme à peu près tous les autres films fantastiques du monde, dira-t-on ? Certes généralement dans les films fantastiques l'ordre vainc. Mais dans **La fille sur un balai** la victoire de l'ordre n'est pas une conclusion intelligente à un développement de fantasmes et de signes, elle est **la trame même** du film : celui-ci évolue gentiment, se contentant de mettre des bonnets d'âne aux garnements. Dans les vrais films fantastiques, le monstre a servi de révélateur aux défenseurs de l'ordre, on les a vus mettre tout en œuvre pour se débarrasser de la Bête, et la structure du film a fait fonctionner nos affectivités. Dans le film tchèque, cinéphiliquement très acceptable (et qui a d'ailleurs assagi le public qui ne fut jamais aussi silencieux de la semaine), il n'y a pas de véritable **lutte** entre la sorcière et ses ennemis : elle fait tout ce qu'elle peut pour limiter les dégâts...

LES SIGNES DU FANTASTIQUE

Ce qu'on peut donc dire, c'est que le cinéma fantastique et de science-fiction n'a pas pour but de provoquer des **leçons** idéologiques, mais a pour objet d'établir le plus violemment, le plus **clairement** possible, des relations entre ses signes. D'autres développements (cf dossier de Johathan Farren le mois dernier) nous révèleraient que ces signes sont fondamentaux. Notre propos est ici de dire que ces signes, que nous posons donc

comme fondamentaux, sont la raison d'être même de ce cinéma.La réalité de la notion de « signe » prend d'ailleurs ici toute sa dimension : le cinéma fantastique est exclusivement fait sur eux. Il travaille, depuis un demi-siècle, dans le même sens que les recherches cinématographiques les plus modernes.

Pas étonnant donc que le fantastique et la science-fiction soient les seuls cinémas aujourd'hui à être vus en masse par un public ne comprenant pas leurs dialogues, si l'on veut bien songer que les principaux chefs-d'œuvre du cinéma sont les films non parlants... Ils sont ainsi à considérer comme des éléments décapants, décrassants, de la tranquilité culturelle installée par l'habitude : ils font éclater la notion chrétienne de **norme**, que beaucoup d'idéologues prétendument matérialistes passent en fait leur temps à utiliser pour condamner le **spectacle**. Le spectacle est justement ce qui échappe à des normes — les normes ne sont que la construction du discours de celui qui voit le spectacle. Le spectacle n'est pas normatif. Par contre, son ambiguïté vient de ce qu'il **respecte** des **normes** de représentation de genre. Mais sa force, sa valeur — **sa qualité**, donc, si l'on veut récupérer ce mot —, tient dans la capacité qu'il a ou non de les faire travailler. Le spectacle est réussi lorsqu'il met en évidence, lorsqu'il réclame, lorsqu'il intentionnalise les rapports entre les signes.

Goké, body snatcher from Hell, de Hajime Sato

(1) Pour ces films, un synopsis est remis aux spectateurs à l'entrée des séances.

(2) Rapprochement d'ailleurs intéressant — dont il faudra un jour montrer, dans un autre développement, la réalité : puisque c'est toujours avec des femmes que sont confrontés les monstres, à cause d'elles qu'ils courent des risques, par elles qu'ils sont trahis, et par elles (films de vampires) qu'ils sont relayés. Depuis La Sorcière de Michelet, le lien a été fait entre la libération de la femme et sa revendication démoniaque. Marguerite Duras reprend cette idée dans Vera Baxter.

(3) Nous ne prenons pas en compte l'affirmation selon laquelle les monstres non humains sont en réalité le produit de la folie des hommes, puisqu'ils apparaissent généralement à la suite d'expériences nucléaires ou assimilables. Cette argumentation est captieuse, car elle ne prend en cause que le signifié (les besoins de l'intrigue, en gros).

(4) Remarquer la persistance du mot From **dans nombre de titres fantastiques.**

Films cités : The Super Infra Man : de Hua Shan (Hong-Kong), 1975.

Beast from 20 000 fathoms de Eugène Lourié (U.S.A.) 1953.

Goké, Body Snatcher from Hell de Hajime Sato (Japon), 1968.

From beyond the grave de Kevin Connor (G.B.), 1973.

La fille sur un balai, de Vaclav Vorlicek (Tchécoslovaquie), 1972.

Messiah of evil de Gloria Katz et Williard Huyck, U.S.A, 1974.

Palmarès :

Licorne d'or : **Death Race 2000** de Paul Bartel, USA.

Mention pour le cinéaste Paul Bartel et ses deux films présentés : **Death Race 2000** et **Private Parts.**

Prix du premier long métrage : Alexander Whitelaw pour **Lifespan (Le Secret de la vie),** USA, Pays-Bas.

Meilleur scénario : **Frankenstein : the true story** de Jack Smight, USA - G.B.

Mention spéciale pour l'adaptation : **Silent Night, Bloody night,** de Theodore Gershuny, USA (d'après Konvitz et Teller).

FILMOGRAPHIE

(suite)

PAUL MORRISSEY

39 ans. Travaille avec Andy Warhol depuis 1965. Tourne des films underground depuis 1961. Fait en 1968 son premier film pour la célèbre « Factory » de Warhol. **Blue movie,** ou encore dénommé **Fuck,** eut un tel parfum de scandale qu'il reste, encore aujourd'hui, interdit en France. Mais c'est la trilogie **Trash, Heat, Flesh** qui impose son nom. 1974 : **Flesh for Frankestein,** même titre français, Udo Kier, J. Dalessandro, Monique Van Vooren. 1974 : **Blood of Dracula,** même titre français (Jean Yanne, J.-P. Rassam), Joe Dalessandro, Udo Kier, Milena Vukotic, Vittorio de Sica. Signalons de sources bien informées, que ces deux films auraient, en fait, été tournés par Antonio Margheriti (Anthony Dawson), et auraient été « rafistolés » par Morrissey, avec l'accord des producteurs.

NICHOLAS ROEG

Né en 1928 à Londres. Entre à la MGM. Clapman, assistant-cameraman, notamment pour **Ivanhoe,** puis cameraman, enfin chef opérateur dans des films comme **Lawrence d'Arabie, The Caretaker, Le Masque de la mort rouge, Nothing but the best, Fahrenheit 451, Le forum en folie, Petulia, Loin de la foule déchaînée.** Ecrit, aussi, des scénarios. Tourne son 1er film en 1968, avec la collaboration de Donald Cammel : c'est **Performance,** qui révèle Mick Jagger acteur de cinéma. 1973 : **Don't Look now, Ne vous retournez pas** (Casey Prod/Eldorado Films),Donald Sutherland, Julie Christie, Hilary Mason. 1976 : **The Man who Fell to Earth** (British Lion) David Bowie, Candy Clark, Rip Torn, Buck Henry.

PETER SASDY

Né à Budapest. Entre dans le cinéma en 1958. Plus précisément à la télé, à l'ATV comme drama director. De 1958 à 63, réalise beaucoup de séries et documentaires.

De 64 à 68, travaille pour son propre compte, et produit diverses choses. Tourne, à cette époque, pour le compte de la BBC diverses séries dont **Les Hauts de Hurlevent**. Travaille pour la télé américaine où il réalise plusieurs films, notamment en 1971 **Shirley's world** (sur Shirley Mac Laine), ainsi que des pubs. Toujours pour la télé, il dirige et produit une série qui a beaucoup de succès : **Orson Welles Great Mysteries**. Il fait ses débuts au cinéma avec un film d'épouvante ultra-classique : **Taste the Blood of Dracula** en 1970 pour le compte de la Hammer. Depuis **Doomwatch**, 1972, il semble s'orienter vers le fantastique quotidien. 1970 : **Taste the Blood of Dracula, Une masse pour Dracula**, (Hammer) C. Lee, Linda Hayden. 1971 : **Countess Dracula**, même titre français (Hammer), Ingrid Pitt, Nigel Green, Maurice Deham. 1971 : **Hands of the Ripper, La Fille de Jack l'éventreur**, (Hammer), Eric Porter, Jane Merrow, Angharad Rees. 1972 : **Doomwatch** (Tigon prod.), Judy Geeson, Gerge Sanders. 1972 : **Nothing but the Night** (Charlemagne prod.), Cushing, C. Lee, Diana Dors, Georgia Brown. 1975 : **I don't want to be born** (Unicapital), Joan Collins, Donald Pleasence, Ralph Bates.

CEUX DU FANTASTIQUE QUOTIDIEN

BOB CLARK

Né en 1941 à la Nouvelle Orléans. Etudes en Floride. Acteur de théâtre, puis metteur en scène. Débute au cinéma en 1972 avec une parodie — ratée — de film d'épouvante.

son 1er long métrage **Invasion**, dont il écrit le scénario, en collaboration avec Adolfo Bioy Casares et Borges. 1968-69 : **Invasion.** 1974 : **Les Autres** (Illios Films. V.M. Prod. ORTF),Roger Planchon, Noëlle Chatelet, Jean-Daniel Pollet.

STEPHEN SPIELBERG

Né à Cincinatti en 1947, enfance dans le New Jersey puis à Phoenix, Arizona. Très jeune, il tourne des petits films en 8mm. A 13 ans, il est lauréat d'un concours d'amateurs avec un film de guerre **Escape to nowhere.** Etudiant, il monte une maison de production pour des films amateurs à petit budget. A l'université de Long Beach, il tourne des films expérimentaux. **Amblin,** un court métrage, le fera connaître, et il entre à la Universal T.V., pour trois ans. Dès sa première dramatique télé, **Night Gallery** en 1969 avec Joan Crawford et Barry Sullivan, il montre son penchant pour le fantastique. En 71, réalise **Duel** qui le fera connaître dans le monde entier, mais il lui faudra deux ans avant de pouvoir tourner son 1er long métrage pour le cinéma. Il s'agit de **Ace Eli and Rodger of the Sky,** dont on s'étonne encore qu'il reste inédit, après l'immense succès de **Jaws.** 1969 : **Night Gallery,** dramatique TV, pour la NBC, Joan Crawford, B. Sullivan. 1971 : **L.A. 2017** idem pour Universal, Gene Barry, Sharon Farrell, Barry Sulligan, Edmond O'Brien. 1971 : **Duel** idem pour NBC. Dennis Weaver. 1972 : **Something Evil** idem pour CBS, Sandy Dennis, Darren Mc Gavin. 1975 : **Jaws, Les Dents de la mer** (Universal),Robert Shaw, Roy Scheider, Richard Dreyfuss, Murray Hamilton.

JEANNOT SZWARC

Né à Paris peu avant la guerre. Emigre avec ses parents en Australie. Retour en France en 47, études à HEC. A la fin des années cinquante, travaille à des films publicitaires et des documentaires. En 62, devient assistant de prod. pour **Charade.** Puis, il décide de s'installer à Hollywood, où il pense faire son trou. En 68, il entre chez Universal. A force d'obstination, devient prod. associé, et scénariste sur des séries télé dont **L'Homme de fer,** dont il va diriger un épisode. Il est lancé et signe nombreux épisodes de séries réputées comme **Columbo, Kojak, Opération vol.** Tourne aussi quelques épisodes de **Night Gallery,** série fantastique, et **Lisa, bright and dark,** une dramatique, interprétée par Anne Baxter et John Forsythe que certains critiques compareront à l'**Exorciste.** 1975 : **Bug, The Hephaestus Plague, Les Insectes de feu**(W. Castle prod.) Bradford Dillman, Joanna Miles, Patty Mc Cormick. 1976 : **Noises** (W. Castle prod.), projet.

Compléments :

Dans le chapitre : Les respectueux de la tradition.

PETER SYKES

Né le 17 juin 1939 à Melbourne, Australie. Entre dans les milieux du cinéma en 1960. De 66 à 67, assistant de Peter Brook au Royal Shakespeare Company. Puis fait de la télé, des séries et des publicités. Dirige, notamment, plusieurs épisodes de **Orson Welles great mysteries.** Aussi coscénariste de **Beware of Darkness.** 1973 : **House of nightmare Park** ,Ray Milland. 1971 : **Demons of the Mind HMI,** Paul Jones, William Mills. 1976 : **To the Devil a Daughter** (Hammer),Richard Widmark, C. Lee, Honor Blackman.

ROBERT HARTFORD-DAVIS

Réal. et prod. anglais. Entre dans le cinéma en 1939. Pseudonyme : Michaël Burrows. 1970 : **Incese for the Damned** (Lucinda Films) Cushing, Patrick Mac Nee. 1971 : **The Friend** (World arts media),Ann Todd, Patrick Magee, Susanna Leigh.

Dans le chapitre «Les inclassables».

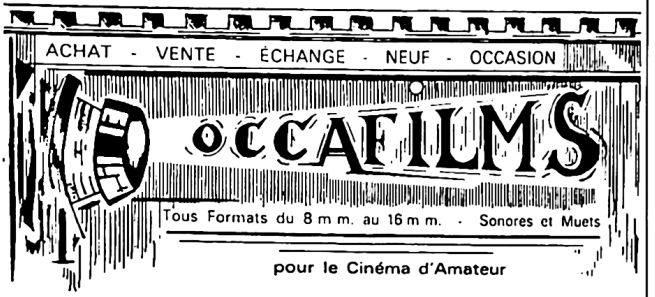
BUD TOWNSEND

Né en 1922. Vit à Culver City en Californie. Il entre à la télé, où il dirigea de nombreuses séries et films publicitaires. Il a l'habitude de superviser tous les stades de production d'un film, de l'élaboration du script à la sortie sur les écrans. 1969 : **Nightmare in Wax** (CA and E) Cameron Mitchell, Ann Helm, Scott Brady. 1973 : **Terror at Red Wolf Inn** (Manson distributing corp.), Linda Gillin, John Neilson, Arthur Space. 1976 : **Alice in Wonderland.**

PEDRO PORTABELLA

Acteur et réal. espagnol. Commence une carrière d'acteur et tourne notamment dans les films de Jesus Franco (**Les nuits de Dracula, Fu Manchu, Quartier de femmes, Su Mureu**). Réal. 1969 : **Nocturne 29.** 1970 : **Vampyr.** 1971 /72 : **Umbracle.**

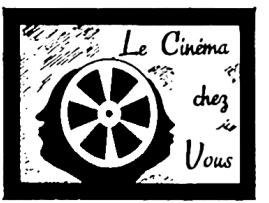
Vente par correspondance de
FILMS de Collection
Librairie Cinéma · Matériel



Michel NOUCHY
13, Rue du Général de-Gaulle
28380 ST-RÉMY-sur-AVRE
Tél. (37) 38-91-09 B. P. n° 17

Catalogues
sur demande

R. C. Dreux 73 A 14



les films du mois

AU FIL DU TEMPS

Au temps du film

Le dernier film du cinéaste munichois Wim Wenders — trois heures en noir et blanc — raconte la rencontre de deux hommes de trente ans. L'un, Bruno, est réparateur-livreur itinérant de cinéma ; il vit dans son camion, indépendant, seul, ne voulant se mêler de rien. L'autre, Robert, qui vient de se séparer de sa femme, tombe, au sortir de la rivière dans laquelle il a jeté sa voiture, sur Bruno qui le prend dans son camion. Ils voyagent quelque temps de leur vie ensemble à travers l'Allemagne.

Le long de la frontière avec la R.D.A., plus précisément.

Les terrains de l'ensemble des films de Wim Wenders sont d'ailleurs des espaces frontaliers. Les deux tiers de **L'angoisse du gardien de but à l'instant du penalty** se déroulent dans un village de la frontière autrichienne où s'arrête un homme fuyant la police, son passé et son présent (son Histoire). **Faux mouvement** (1) termine une recherche d'identité au pied du Zugspitze, et les villes de **Alice dans les villes** sont des douanes les fermant à d'autres pays ou continents.

Au fil du temps généralise complètement, au niveau de la fiction, ce terrain : la quasi totalité du film est déroulée, ainsi que le signale d'ailleurs le générique du début, le long de la frontière de la R.D.A. — c'est-à-dire le terrain le plus difficile à franchir pour un Allemand de l'Ouest.

Le plus difficile, mais non pas le plus dangereux. Jamais position n'est prise dans le film « pour ou contre » ce qu'il y a de l'autre côté de cette frontière. Car le problème ne se situe pas là : la frontière est simplement le lieu au-delà duquel on ne va pas.

La différence est importante. Car, en fait, la compréhension du lieu du cinéma de Wenders dépendra de celle de sa notion de frontière.

Le cinéma allemand dans son ensemble, aujourd'hui, représente des situations développant de vives contradictions aboutissant à la mort ou à l'échec, c'est-à-dire ne se résolvant pas, n'offrant pas d'issue à franchir. Fassbinder, on le sait, en est l'exemple privilégié.

Ce type de cinéma désespéré n'est pas pour autant « défaitiste », car au niveau du spectacle, le pessimisme fait sentir les éléments des situations beaucoup plus fortement que l'optimisme du triomphalisme. En outre, l'optimisme a été pendant douze ans l'idéologie du cinéma nazi. Les Allemands se refusent donc logiquement, on pourrait même dire sainement, à une vision exaltante du monde développé dans lequel ils revivent aujourd'hui.

La spécificité de Wim Wenders — et ces remarques dépasseront de beaucoup « l'univers d'auteur », puisque le terrain qu'explorent ses films est aussi bien celui de Peter Handke (**L'angoisse du gardien de but, Faux mouvement**) ou de Goethe (**Faux mouvement**) que le sien (**Alice dans les villes, Au fil du temps**) — tient en ce que la représentation qu'il développe est celle du lieu /moment où le reste du cinéma allemand aujourd'hui conclut : qu'est-ce qui se passe lorsqu'on ne peut pas aller ailleurs ? D'autres peuvent aller ailleurs certes : ses films sont constellés de trains, de rivières, de cars, et d'avions aveugles. Mais les personnages qui l'intéressent, lui, sont ceux qui, tel le gardien du but, guettent et reçoivent la balle sur leur terrain, et non ceux qui passent ailleurs. Ses personnages voyagent certes sans cesse, eux-mêmes *en deça* de la frontière, dans les lieux vides et sans débouchés.

Ce n'est donc pas au niveau de la civilisation urbaine que l'Allemagne, pays hyperindustrialisé, investit Wenders : mais au niveau de l'impasse désertée qu'elle produit.

Or il ne s'agit pas là d'un point de vue passéiste : lorsque Robert, dans le film, rend visite à son père, celui-ci habite au fond d'une impasse. L'impasse est donc aussi du côté du Père. Le pays frontalier de Wim Wenders n'est pas balisé par des références à des valeurs déjà inventoriées et reconnues. Il est un lieu condensé d'étude des comportements : tout comme Robert, dont le métier consiste à analyser l'écriture des enfants, le cinéma de Wim Wenders, art visuel par excellence (cf la scène de théâtre d'ombres improvisée par les deux hommes derrière le rideau de la salle d'école), se propose de faire débusquer par une caméra extrêmement attentive aux moindres *signes de vie* les comportements des personnages face à une Histoire qu'ils ont voulu arrêter. *Le pays frontalier de Wim Wenders est un lieu de représentation cinématographique.*

Aussi ce cinéma n'est-il pas bavard (2). Lorsque Robert vient rendre visite à son père qu'il n'a pas vu depuis dix ans, il lui impose silence : « Je vais te parler de ma mère, tais-toi au moins une fois dans ta vie ! » Or Robert ne dit rien, il reste face au vieil homme, silencieux. Et lorsque celui-ci s'étonne et veut en profiter pour reprendre la parole il lui crie « Ecoute-moi, c'est tout ». Mais ne se met pas plus à parler.

Robert parle sans mots.

C'est-à-dire qu'il laisse, qu'il fait, penser l'autre.

De la même façon, la représentation à laquelle travaille Wim Wenders en faisant du cinéma, ce n'est pas celle de l'excès, du bruit, qu'a institués la civilisation industrialo-urbaine de l'Allemagne, grâce à laquelle une multiplicité de discours s'est *libéralement* installée. A quoi bon, comme dirait Daniel Schmid, un discours de plus ? Quelle que soit sa séduction, il n'aurait guère comme possibilité de fonctionnement que la *réforme* des autres discours entendus. Par contre, si comme le dit tendrement une des dernières répliques du film, il s'agit de « tout changer », le cinéma responsable devra commencer par changer le rapport de son public au spectacle de type bavard et

Au fil du temps, de Wim Wenders

excessif auquel il est habitué. **Au fil du temps** travaille donc sur le *creux* des situations. (les frontières désertées par les responsables de l'économie), et non sur l'habituelle émergence.

Le rôle de la femme dans **Au fil du temps** éclaire particulièrement ce travail. Voilà en effet apparemment un « film d'hommes » dans le sens le plus dominant de l'expression: c'est une histoire entre deux hommes ne débouchant sur aucune pratique homosexuelle, comme dans la meilleure tradition américaine; et la seule femme physiquement visible intervient lorsque l'un d'eux est provisoirement parti. Les trois autres femmes existant dans la fiction (mais non visibles) sont, l'une suicidée dans un accident de voiture, une autre abandonnée en Italie, l'autre (la mère de Robert) tuée moralement à petit feu par son mari.

Et pourtant le film n'est jamais le moins du monde phallocrate, n'est jamais un *film de mecs*.

Pourquoi ?

Parce que la femme est toujours présente *en creux*.

Non pas qu'on en parle beaucoup, ce qui serait un procédé particulièrement niais. Mais le problème est posé de la façon suivante: montrer beaucoup la femme, n'est-ce pas ce que fait tout le cinéma dominant, à commencer par le porno, comme celui que projette la salle où Bruno rencontre précisément une femme ? Montrer la femme en représentation, ce ne saurait être, de la part d'un homme, que mettre des images de femme par rapport à des images d'hommes. Aussi la seule façon de donner à la femme toute sa place, pour le cinéaste homme qu'est Wenders, c'est de la mettre en creux en faisant parler de son absence par ses deux hommes. Du coup, lorsqu'on parle d'elle, on investit tous les comportements précédents.

Maid il faut même aller plus loin: comme on ne pense pas à elle pendant tout le temps du film puisqu'on en parle peu, ce qui est investi sexuellement, au niveau du manque, ce n'est donc pas *spécialement* « la » femme, mais les relations *de tout type de sexualité*. Autrement dit, s'il avait représenté la femme, le film, œuvre d'homme, eût été forcément *phallomorphique*. Même **La dernière femme** de Ferreri n'y échappe pas. **Au fil du temps,** par contre, qui libère la femme des spécificités du ghetto où l'enferme l'imagerie des *mecs*, n'est pas « un film d'hommes », c'est un film *par* les hommes.

Toujours à propos du traitement en creux, voyons maintenant ce qu'on nous montre, c'est-à-dire ce qui concerne les rapports entre les deux hommes. Dans la première partie du film, ils s'observent pour mieux réussir à ne pas se livrer l'un à l'autre; ils ne peuvent alors se passer l'un de l'autre, et finissent par réaliser ensemble une œuvre sublime — le théâtre d'ombres improvisé, déjà cité. Lorsqu'ils communiquent enfin, échangeant leurs défauts, leurs émotions, leurs gaietés, leurs inquiétudes, ils vivent de grands instants de complicité qui leur redonnent goût à la vie; mais ils finissent vite par se séparer. La « communication » peut donc être ce par quoi passe un

bout de prise de pouvoir sur soi-même, mais sa représentation dans un spectacle ne saurait rien apporter d'essentiel sur son objet : on ne connaît pas mieux les deux hommes parce qu'ils se mettent à communiquer. Il est donc normal que le film mette terme à leur rapprochement. Nous l'avons dit plus haut : si le film se passe le long d'une frontière (d'ailleurs non représentée), ce n'est pas pour utiliser une symbolique simpliste de l'incommunicabilité dont on souhaiterait la suppression, c'est pour donner toute leur intensité aux comportements — seules choses sûrement montrables à l'écran — de gens qui ne se posent pas leurs problèmes en termes d'avenir. Il ne s'agit donc pas pour le cinéaste de trouver les meilleurs moyens pour bien nous faire connaître les personnages qu'il nous montre — ce qui ne serait que déplacer la même problématique de la communication. D'ailleurs, cette histoire entre les deux hommes, on la connaît par cœur dès le début. On a assez vu de films pour ça. On sait qu'ils vont s'observer, se séparer, se retrouver, se livrer, se battre, se séparer. Et c'est justement de ça que part Wim Wenders. Ce dont il s'agit, ce n'est pas par rapport aux personnages que ça se situe, mais bel et bien par rapport au spectateur : il s'agit (cf. Benoît Jacquot avec d'autres procédés) bel et bien de trouver les meilleurs moyens de reconnaissance face au spectacle.

Il faut maintenant dire que ce n'est pas pour tirer le film à quelque système d'interprétation qui m'est cher que j'ai systématiquement ramené les quelques éléments développés au problème de la représentation cinématographique. C'est parce que c'est le sujet explicite même du film. La scène finale se déroule dans la cabine d'un petit cinéma dont l'exploitante refuse de passer des films : « Il vaut mieux ça que passer ceux qu'on nous distribue maintenant », explique-t-elle à Bruno ; et le film se termine sur un triple jeu de mots entre *End* (« Fin »), *Weisse Wand* (« Ecran Blanc ») et *Wim Wenders*. Tout le film est d'ailleurs parsemé de scènes dans les cabines de projection. C'est explicitement le problème de la représentation cinématographique même que Wim Wenders, qui s'était déjà interrogé sur la création dans **Faux mouvement**, pose ici dans son sixième long métrage.

D'autres cinéates de type réaliste — réaliste mais non *naturaliste*, car travailler sur le creux interdit en effet toute reproduction des apparences, puisque ça consiste à rechercher les comportements qu'habituellement le spectacle ne représente pas — ont déjà travaillé dans cette direction : Bob Rafelson épisodiquement, Gérard Blain en filigrane, Monte Hellman et Antonioni surtout dans ces deux chefs-d'œuvre d'appel à l'éveil que sont **Macadam à deux voies** et **Profession Reporter**. Et lui-même dans tous ses films. Mais ici — et malgré ce que pourrait en penser un public français qui découvrirait Wenders par ce film, alors que c'est son treizième, courts métrages compris, ce n'est donc pas par excès d'ambition —, Wim Wenders tente d'unir dans une même œuvre la représentation et les interrogations qui font qu'il la choisit ainsi. Ainsi, quelle que soit la situation du spectateur, ce film fait de lui le témoin de sa création. Et pas besoin pour ça d'utiliser les

trucs aujourd'hui éculés du film dans le film, du clap ou du travelling arrière découvrant l'équipe technique: *ici la fiction choisie produit elle-même sa reconstruction.*

S'étonnera-t-on alors que le film procure un tel plaisir ? et même, une telle joie ? « Je ne veux plus de ces films idiots d'où est absente la joie de vivre », dit l'exploitante de la salle abandonnée. La « joie de vivre », elle concerne la tranche de notre vie de spectateur qui dure le temps du spectacle, et non bien sûr une béatitude dans l'existence. Ce film rend heureux. C'est que lorsqu'on reconstruit sa représentation, lorsqu'on est stimulé, le pessimisme n'est plus désespérant, comme il l'est dans les religions pour qui « tout est consommé ». Wenders ne fait pas partie des mystiques qui pensent qu'un film va changer le monde — et d'ailleurs, l'Eglise, championne toutes catégories de ceux qui croient en la Révolution par le spectacle, est aujourd'hui réduite à des stéréotypes, comme l'indicatif de Radio Vatican qu'on entend très ironiquement sur la radio de bord du camion de Bruno. Wenders est de ceux qui travaillent sur le temps du film, parce que le rapport à la représentation est le seul lieu sûr de toucher *n'importe quel* spectateur, c'est-à-dire les spectateurs aux motivations les plus diverses.

Il faut ici, puisqu'on en est au plaisir, rendre hommage aux deux directeurs de la photo, qui ont réussi à dégager de leur noir et blanc au moins autant de désir de tomber amoureux du cinéma que Hawks, notre bon vieil élixir à tous. Et aux deux comédiens. Rüdiger Vogler (habitué de Wenders), le camionneur, grand, blond, solide, qui attend tranquillement que le temps passe, grande surface malléable. Et l'autre, Hanns Zischler, le petit brun, le fonceur, le *kamikaze*, à la souplesse légèrement ondulante... La ressemblance entre le cerceau de hula-hoop de Hanns Zischler et le volant de camion du grand blond Rudiger Vogler serait un procédé bien desséchant si le viril comédien Zischler ne dégageait pas une féminité aussi désirable et si Vogler ne le regardait pas avec des rires aussi ouverts.

Les plus grands cinéastes, c'est encore vérifié ici, sont bel et bien ceux dont l'extrême précision des codes est dépassée par — sert à — la vie qu'elle a pour fonction de révéler.

Jacques Grant

---

(1) Voir Cinéma 75 n° 205 (janvier), pages 123-125.

(2) Rappelons à cet égard que le cinéma muet allemand, auquel la scène du théâtre d'ombres renvoie explicitement, était, comme celui de Fassbinder aujourd'hui, celui de la marche à l'impasse, et que c'est contre lui directement que le cinéma nazi a réagi.

AU FIL DU TEMPS (Im Lauf der Zeit) — Film ouest-allemand, 1975, de Wim Wenders. Scénario: Wim Wenders. Photographie: Robbie Müller et Martin Schäffer (noir et blanc). Montage: Peter Przygodda. Musique: Axel Linstädt. Son: Martin Müller et Bruno Bollhalder. Décors: Heidi Lüdi et Bernd Hirskorn. Tourné en 11 semaines entre le 1er juillet et le 31 ocotobre 1975 entre Lüneburg et Hof, le long de la frontière de la RDA. Production: Wim Wenders Produktion. Distribution: Filmverlag der Autoren (Munich) pour l'Allemagne, et Capital Films pour la France.
Interprétation : Rüdiger Vogler (Bruno), Hanns Zischler (Robert), Lisa Kreuzer, Rudolf Schündler, Marquard Böhm, Dieter Traier, Franziska Stömmer, Patrick Kreuzer.

BILAN TRIMESTRIEL

L'histoire d'un corps

Bilan Trimestriel est l'approche « physiologique » d'une femme à laquelle Zanussi donne le prénom de Marta. Que cela n'apparaisse pas péjoratif ! Il paraît, à la fin du film, que ce corps-là (qui est celui de Maja Komorowska) a exprimé des choses importantes. Je rassure en disant tout de suite que Marta est, tout au long, mise en situation « de société ». On nous fait trop souvent croire qu'à force d'en avoir des millions la société n'a pas de corps. En voici un. Et avec lui apparaissent de petites choses que le système ne connaît pas — le désir physique, le frisson, la mort, la fatigue — et de « grandes » que le système prend bien en charge : l'affection, la maternité, la féminité (l'état civil : femme).

Petit Pierre, fils de Marta et de Jan, fait ses devoirs. La phrase « fait ses devoirs, etc... » revient à plusieurs reprises dans les dialogues. Pendant ce temps Marta fait les siens avec une sorte de rage qui doit lui procurer la justification et l'épuisement dont elle a besoin. Habilement, Zanussi, qui nous parle de Marta, ne nous dit rien des devoirs de Jan. Malgré Jacek, que Marta retrouve d'abord par hasard, puis par plaisir et qui sera impuissant à l'aider (dans la vie Judex n'arrive jamais), malgré Jacek l'édifice ne craquera pas. Voilà pour le bilan.

Nous le savions grâce à **Illumination** et surtout au petit joyau qu'est **La chambre à côté**, Zanussi c'est un montage très serré, des phrases brèves dont chacune éclabousse la suivante. La mesure. Je veux dire que les élèments mis en place dans la très importante composition des plans disent tout. Zanussi exige l'attention. La vigueur ne se juge pas sur le volume en mètres cubes de l'intrigue. Le sujet est linéaire : c'est la cristallisation sur quelques semaines de la vie d'une femme, des difficultés que soulève son désir de jouir. Cela tient du cross du combattant. C'est cette épuisante réalité de l'impossible que traque Zanussi, dans **Bilan trimestriel** comme dans ses précédents films. Ici, il utilise Maja Komorowska et une observation précise, presque savante (Zanussi et le geste !), de son parcours.

Les portraits des gens et des choses sont traités en séquences très mobiles, comme des provocations. Elles constituent la ligne, continuellement brisée bien sûr, des petites échappées sensuelles : le radis croqué dans le super-marché, la musique du transistor, l'eau de la Vistule, le désir et le corps de l'homme et la danse, le sport, la liturgie du propre corps de Marta. Le contrepoint est confié aux bien-pensants : « On ne vit pas pour soi... ». Tous les lieux clos — domicile, toilettes du bureau, restaurant, école etc... — sont rendus étouffants par les mouvements de la camera que Zanussi cogne littéralement — et notre crâne avec — contre les parois. Comme si les autres, dans ces lieux, nous renvoyaient aux conséquences de nos choix. Une exception : la salle de sports où Marta se déploie et retrouve l'homme qu'elle aimerait bien aimer.

Il ne me paraît pas indispensable de philosopher sur les problèmes de choix que se pose Marta. Zanussi s'en garde bien. L'important est que les obstacles que suscite (soyons sage jusqu'au bout des ongles) le « choix » de ce qui est, de fait, imposé, sont exprimés ici de façon sensible et non métaphysique. Je ne cherche pas à interpréter le dernier plan comme une victoire ou comme un échec. Qu'est-ce que cela change ? La joie, hyperten-due et fragile par conséquent, éclate parfois et alors elle n'a pour justification qu'elle-même, momentanée. Ainsi sur le bateau, dans la mansarde où la femelle fait pour le mâle la danse d'amour interdite, pendant la valse au dancing quand Jacek fait de la main un signe très maîtrisé.

Zanussi est immergé dans le quotidien mais son attitude devant la réalité quotidienne n'est pas naturaliste. Comme chez Wajda, Skolimowski ou Kawalerowicz, elle correspond à une vision historique. Ne nous y trompons pas: à Varsovie, l'appartement que l'on prête à la collègue de bureau pour ses cinq à sept et les « pour nous ça n'a pas été si facile... », c'est l'histoire non ambiguë d'une société. A plus forte raison le remarquable affrontement entre la déléguée syndicale et le directeur à l'issue duquel celui-ci renoncera au chantage qu'il exerce sur son personnel. Pour nous, c'est de la politique-fiction. C'est, à Varsovie en 1975, une femme dans la société. Pas la petite subtilité du juge de **Z**. L'astuce d'un peuple qui doit se défendre.

D'ailleurs, l'attitude devant le quotidien, dans **Bilan trimestriel**, est aussi une question physique. Le rapport de ce type s'établit par l'intermédiaire des

comédiens. Marek Piwowski, réalisateur de la génération de Zanussi (inconnu en France, il a, en Pologne, une certaine influence sur les jeunes cinéastes), donc comédien improvisé, apporte une intériorité assez forte pour faire contrepoids à sa partenaire. Maja Komorowska, transfuge de la troupe de Grotowski (1), est l'élément technique indispensable. Par son jusqu'auboutisme physique, son extraversion parfaitement calculée, elle déplace le spectateur vers ce qui est important sans être mis en place comme un appel pour l'œil.

On a beaucoup reproché à Zanussi, en Pologne notamment, un certain manque à sa rigueur formelle à propos du **Bilan trimestriel.** Eh bien, oui ! Il se laisse parfois aller à une facilité qui, c'est bon signe, choque immédiatement. Il s'offre des effets esthétisants, ni très frais ni très heureux. Jeux de vitres, de lumière, dédoublements, plans inutiles et fades de skieurs sur la neige blanche... Il fait de plus un faux pas avec la musique de Kilar, maudite verrue qui charge les moments forts, ligote notre attention. A faire Lelouch chez Zanussi. Mais ces constats peuvent n'être que des nota bene car ils renvoient à des faiblesses que je juge, en l'occurrence, secondaires.

Certains disent « l'Azur ». Ils sont pris au sérieux. Zanussi dit « bleu ciel ». C'est son style. Mais, regardez bien : ce qui frappe c'est « bleu ciel ». Peut-être pour beaucoup n'y a-t-il jamais que l'Azur. Ce serait dommage pour l'œil.

Jacques Frenais

---

(1) Jerzy Grotowski, jeune metteur en scène polonais de théâtre, peut être grossièrement considéré comme le successeur et le « perfectionneur » des recherches d'Artaud. Aujourd'hui un peu snobé, il a exercé, dans les années soixante, une considérable influence sur le théâtre international, partiellement explicable par sa grande perfection technique et les racines psychanalytiques de de ses méthodes. Il enseigne aujourd'hui à Wroclaw.

BILAN TRIMESTRIEL (Bilans Kwartalny) — Réalisation et scénario : Krzysztof Zanussi, Photographie : Slawomir Idziak, Musique : Wojciech Kilar, Production : Unité de production « Tor », Interprétation : Maja Komorowska (Marta), Piotr Fronczewski (Jan son mari), Marek Piwowski (Jacek), Halina Mikolajska etc... Pologne : 1975, couleur, Durée : 99 minutes.

TRENTE ANS DE CINEMA BRITANNIQUE
Souscription reportée jusqu'au 15 mai.
Ne laissez pas échapper cette occasion !
Voir dans notre dernier numero. les formules rouges prevues à cet effet

SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DESERT

Le silence

Sur la bande son intégrale de **India song** (1) Marguerite Duras a construit un nouveau film qui est la perfection du premier. On y comprend qu'un film n'est ni l'enluminure d'une historiette, ni l'amalgame d'ingrédients convenus ; c'est le rapport difficile de l'image et du son, qui sont eux-mêmes des composants complexes. L'image qui correspondait à l'intention du cinéaste fut donc plus lente à venir.

Marguerite Duras utilise l'image comme un support autonome de la bande son et non comme une illustration. Le choix formel n'est pas nouveau. Nous l'avons vu évoluer dans ses précédents films. Les cinémas expérimentaux ou « différents » américains (Mekas) ou allemands (Nekes) ont exploité le décalage entre le mouvement et le dialogue ou le discours. **L'année dernière à Marienbad** d'Alain Resnais en était l'ébauche et renvoyait à la litanie énigmatique de l'échec. La partie centrale de **Saint Michel avait un coq** des frères Taviani est peut-être encore plus proche puisqu'elle réincarnait et sensualisait un monde vidé, celui de la prison où était enfermé le héros.

Le monde de **Son nom de Venise** est dans le texte **d'India song,** situé dans un ailleurs improbable et donc plus vide encore que ce qui l'exprime, froid, intellectuel, souvent précieux et un peu stérile. Il y a plus de Claudel que de Malraux dans ce Calcutta de 1937, malgré les échos de Canton, plus de Saint-John Perse que de Cendrars malgré les lépreux de Shalimar. Claudel et Saint-John Perse étaient ambassadeurs, les autres aventuriers : deux mondes peu compatibles. Les quelques références politiques et sociales du film sentent la coquetterie intellectuelle, comme la violence de **Nathalie Granger.** Par hasard, le titre trahit tout cela (**Son nom de Venise dans Calcutta désert**), phrase extraite du texte et brusquement suspendue, sans vie, au générique. Ainsi affleure parfois un esthétisme discret de lumière sur les fenêtres, de brumes...

Mais le contenu est d'abord un concert de voix, de cris, qui dérange. Dans un film lent, aux plans longs, un mot, à plus forte raison un tango, éclatent comme une bombe. Ils accentuent d'un coup le sentiment où nous étions installés, précisent l'image suggérée, relèvent l'imagination. A ces moments il devient évident que la conjonction image-son-texte n'est pas gratuite. Il ne suffisait pas à Marguerite Duras d'un stratagème (la distanciation) pour porter à ce point de réussite ce qu'elle avait tenté dans **India song.** La différence est qualitative : la *coïncidence* qui rend l'ensemble percutant.

En se sens, **Son nom de Venise** est une importante étape sur le chemin de la création cinématographique, et pas uniquement sur celui de son auteur.

L'alliance, ni automatique ni, à l'inverse, systématique, d'une image, d'une musique et d'un texte souverains crée un produit simple mais inhabituel.

Marguerite Duras fait sur la photo un travail considérable. La bande image est une nature morte à laquelle une très tranquille mobilité donne un *volume* et qui est située dans un espace précis : le vaste parc d'un château d'Ile-de-France. Seule la caméra bouge — en travellings, parfois en balayage d'un angle bref (plafond, lambris), en panoramique sur le parc et le coucher du soleil. Dans le champ et l'objectif n'intervient aucun mouvement. A en rendre visible le souffle du vent. Agitées l'ombre et la lumière. L'objet sur lequel glisse la caméra est un château abandonné où demeurent tous les signes de l'opulence passée. Son immobilité, bien sûr, suggère la mort. Cependant, le léger glissement de la caméra et la manière dont Duras joue de l'espace et du relief situent la mort non comme un état mais dans son dynamisme : la *décadence*. Le château tient un rôle significatif. Il est l'Ile-de-France, l'esprit et la richesse français, loin du champ de bataille. L'équivalent d'une ambassade de France à Calcutta. Si la mort s'installe là c'est qu'elle est dans la nature — ou la structure — même des choses. Lambris, pergolas, escaliers et façades, naïade et pierre alanguie sous les bâches, tout témoigne de la même luxueuse sobriété, d'une élégance mortelle. L'abandon est une continuité, la lèpre un processus inscrit dans l'image tout entière.

Pendant deux heures,la caméra de Marguerite Duras reste sur le même coin de France abandonné. La gageure était d'éviter le systématisme au moyen de la bande son, qui va contenir tout entier ou presque le mouvement. Le son, après tout, est d'abord *durée*. La bande son de **India song** va révéler dans l'image de **Son nom de Venise dans Calcutta désert** un rythme et un enchaînement qui, sans doute, y seraient imperceptibles.

A deux ou trois reprises, dans l'image même, dans l'objet visuel, la surprise est amenée

— par un morceau de tôle tordue devant une façade,

— par la femme de pierre endormie,

— par le coucher sur le parc,

reprise

— par les personnages immobiles — dont Delphine Seyrig qui est, pour ceux qui ont vu **India Song**, l'héroïne Anne Marie Stretter — dans un autre lieu comme si l'ambassade et la résidence des îles devaient être des mondes matériellement contrastés,

de sorte que notre œil n'ait pas le temps de figer l'information dont il est porteur.

Le travail sur l'image de Marguerite Duras consiste donc à introduire un rythme dans une conjugaison aussi stricte que possible avec celui du son de **India song.**

A la musique de Carlos d'Alessio est confiée une grande partie de ce que le film contient d'*immédiatement charnel*. Elle est souple et colorée — autant qu'est rigide et pâle la masse du château —, assez évidente — le film entier est évident,dans sa construction et dans son objet — pour ne pas contra-

rier les autres composantes de **Son nom de Venise.** Un tango, une valse et le beau blues intitulé **India song.** Comme dans les rêveries de chacun de nous, c'est cette musique qui est accordée aux encoignures du plafond, au linteau en relief des portes, aux lézardes sur les murs. Elle fait de **Son nom de Venise** un film musical au sens où l'est l'**Assassin Musicien** de Benoît Jacquot. Si elle crée l'événement, c'est par sa non permanence et sa qualité, par son caractère paradoxal de musique d'ambiance dans un désert. Musique de danse, elle a pour fonction d'évoquer une soirée lasse chez l'ambassadeur mais rend, comme la chanson de la mendiante, sur les dalles grises du perron et les flaques d'eau du parc, un écho douloureux.

Le texte raconte une histoire — celle de **India song** — qui n'est donc jamais « illustrée ». Mais il est soutenu, car il doit faire contrepoids à l'image, par des voix contrastées, suspendues, sur lesquelles Duras joue pour créer la proximité ou l'éloignement. La relative « planité » de l'image reporte sur le texte et les voix le caractère d'objet solide. L'oreille, qui ne double plus l'œil et n'est plus doublée par lui, trouve un rôle majeur et l'image devient le support de la suggestion auditive.

Le délabrement de la mémoire, les deux agonies dite et vue, la lèpre d'un plafond sur un tango, ou sur une voix d'une autre couleur angoissent. Ici git l'effort du *silence*, né du hiatus subtil entre le son et l'image, entre deux provocations en nous d'un monde plein de références subjectives.

Duras atteint une qualité du silence qui, à l'opposé du vide, est semblable au blanc, somme des couleurs du prisme. Les diverses informations, ou stimulations, qu'elle nous adresse se joignent dans une région où l'imagination est maîtresse.

Ce silence est, dans le propos de Marguerite Duras, la marque de la mort qui rend inutiles le chant de la mendiante et le cri du consul. Il est aussi, dans la composition de **Son nom de Venise**, le lieu de la communication.

Sans fracs, sans orchidées, sans whisky, certains des personnages de **India Song** s'éloignent. D'autres, au contraire, surgissent dans **Son nom de Venise.** Ainsi Anna Maria Guardi, vénitienne, épouse de Stretter, morte un matin de 1937, aux îles, en face de Calcutta.

Jacques Frenais

(1) Voir l'article de M. Amiel, n° 199, p. 126.

Réalisation : Marguerite Duras. Scénario et dialogues : Marguerite Duras. Photo : Bruno Nuytten. Musique : Carlos d'Alessio. Couleur - 120 minutes.

GLORIA MUNDI

Mourir et jouir

Le titre initialement prévu du dernier film de Papatakis était Acte. Non seulement parce qu'il est tramé par des actes — la torture, le terrorisme —, mais parce qu'il est lui-même conçu comme un acte, c'est-à-dire comme une action produisant des effets.

Projet réussi : à peine le film était-il sorti que des bombes éclataient dans les salles qui le programmaient (1)...

Mais surtout réalisation réussie : tout est fait en effet dans **Gloria Mundi**, que ce soit le montage, le jeu des comédiens, la bande son, les angles de prise de vues, pour empêcher toute installation de discours précis, d'idéologie. Réflexion sur le terrorisme auquel sont acculés les pauvres qui sont du mauvais côté du rapport de forces pour répondre à la violence des riches, le film est lui-même un acte de terroriste, qui éclate face à notre aise spectatrice.

C'est une œuvre de desperado. Mais moins sur le plan politique — ce qui ne serait guère beau que romantiquement — que sur le plan artistique. Le départ de l'intrigue de **Gloria Mundi** c'est les tentatives de Galaï, jeune étudiante algérienne vivant à Paris, pour trouver le « bon cri » qu'elle doit interpréter dans le film de son ami, un révolutionnaire extrêmiste, sur la torture. « A quoi bon faire des films à discours structurés? », se dit de la même façon un auteur qui ne se fait pas d'illusions sur ses propres échecs passés (**Les Abysses, Les Pâtres du Désordre**, films admirables pourtant). Son film ne fonctionne aujourd'hui que sur la passion, que sur l'amour : c'est par humanisme que, par exemple, il rejette avec la plus extrême violence le sionisme. C'est beau et *informe*. Normal : c'est un cri. Un discours, aujourd'hui que tout le monde en tient partout, ne peut plus être qu'*un discours de plus*. Et qu'un discours récupéré par le Pouvoir, bien sûr (importante scène chez un producteur, dans **Gloria Mundi**, pour nous rappeler cette vérité élémentaire). Nous parlons souvent dans nos critiques des cinéastes qui répondent à ça par des écritures en creux (Antonioni, Wenders, Schmid et quelques autres) : Papatakis, lui, joue au contraire la carte difficile et rarement réussie de l'éclatement sur le terrain même du discours habituel : l'excès.

C'est-à-dire que, empêchant formellement l'installation de tout discours, il *déjoue* ce terrain. Peu importe d'ailleurs de s'étendre sur le fait qu'après un film comme **Gloria Mundi**, les **Z** et autres **Honneur perdu de Katharina Blum** ne puissent plus passer pour rien d'autre que ce qu'ils sont en fait, c'est-à-dire des plaintes poussives. Ce qui est plus important c'est que ce traitement hystérique hallucinamment réussi fait constamment vaciller tout ce qui risquerait de ressembler à une ombre de bonne conscience politique.

Ce qui est très fort alors, c'est que Papatakis, qui ne veut pas se faire passer pour un militant actif, se méfie de la sienne propre. « On commence

par soutenir des révolutions et on finit magnat de la presse », est-il dit dans le film. Lire : « et on finit cinéaste comblé ». Son cri, Galaï se rendra vite compte qu'il ne servira à rien. Elle est d'ailleurs parfaitement ridicule de se torturer elle-même dans sa propre baignore pour arriver à représenter ce cri ! A quoi bon, en fait, parler de la torture, puisque cela ne peut se faire qu'en la représentant si on veut la différencier des autres paroles ? La torture, donc, ou bien c'est un faux problème, ou bien c'est que personne ne veut l'écouter — ce qui revient au même. Le cri a beau se transformer en une suite d'imprécations verbales sublimement hurlées contre les riches-pendant les courts instants où on réussit à leur faire peur en beauté et donc à se faire entendre, le plastic n'en est pas moins de la pâte à modeler qu'on vous renvoie sur la figure. Fin. Noir. Le vide. Le gouffre.

Pas plus de bombes que de discours solide. Ce n'est pas le travail du cinéastre Papatakis.

Par contre, son travail c'est tout ce qu'il peut faire passer par Olga Karlatos. Olga Karlatos, c'est son interprète. Cette comédienne chargée de talent et de beauté est le médiateur du cinéaste. Il est évident que sans elle ce film n'aurait pas de raison d'exister : elle est, dans sa chair même qui explose d'un bout à l'autre du film, l'image, la vie, le cri, le mouvement, la beauté, du désespoir. Elle est la passion physique du cinéaste comme le film est son acte physique.

Aucun art n'est plus universel, dit une scène du film, que les prisons ou la lâcheté. Ou plutôt, tout art l'est autant, ce qui revient au même. Alors, le cinéaste ne se pose pas le problème du film en termes théoriques. Il le *monte* au mieux par contre, c'est-à-dire qu'il s'y jette, lui, avec tout ce qu'il est, comme dans le corps d'une femme à qui on a envie de faire autant de mal que de bien. Nous non plus n'avons pas envie d'y répondre en termes théoriques. Nous écoutons le cri pendant l'heure et demie de danger moral que représente ce grand film. Sûrement qu'après, comme dans la scène du faux plasticage, nous recommencerons à rire. Peu importe : le cinéaste ne se préoccupe pas ici de nous faire entrer dans l'univers d'un cinéma d'auteur bien définissable, puisqu'il court le risque de mourir en tant que cinéaste — mais quelle importance, si, comme le dit Bataille, mourir et jouir ensemble est l'acte le plus fort que l'on puisse réaliser ? Jouir de sa révolte et en mourir, comme Lautréamont, dont nous ne savons rien des idées sur la littérature, mais qui nous a fait mal à jamais par son acte d'écrire. Toute la gloire du monde ne vaut certes pas ce simple instant.

Jacques Grant

---

(1) Celles-ci ont arrêté immédiatement l'exploitation du film (voir notre dernier numéro). Depuis, **Gloria Mundi** a été repris par la salle de l'Olympic.

GLORIA MUNDI. Film français de Nico Papatakis, 1975. Scénario et dialogues de N. Papatakis. Photogr. : Frédéric Variot. Montage : Jean-Claude Bonfanti. Son : Antoine Bonfanti. Musique : Groupe B.B.K. Décor : Robert Voisin. Production Gala Productions. Distr. Films Molière. 95 mn. Couleurs. Interpr. : Olga Karlatos (Galaï), Roland Bertin (Raftal), Philippe Adrien (Gilles), Alain Halle (Armand), Mehmet Ulusoy (Naki), Christiane Tissot, Armand Ablanalp, J.-Louis Broust, André Lambert.

CADAVRES EXQUIS

Le pouvoir n'a pas d'odeur

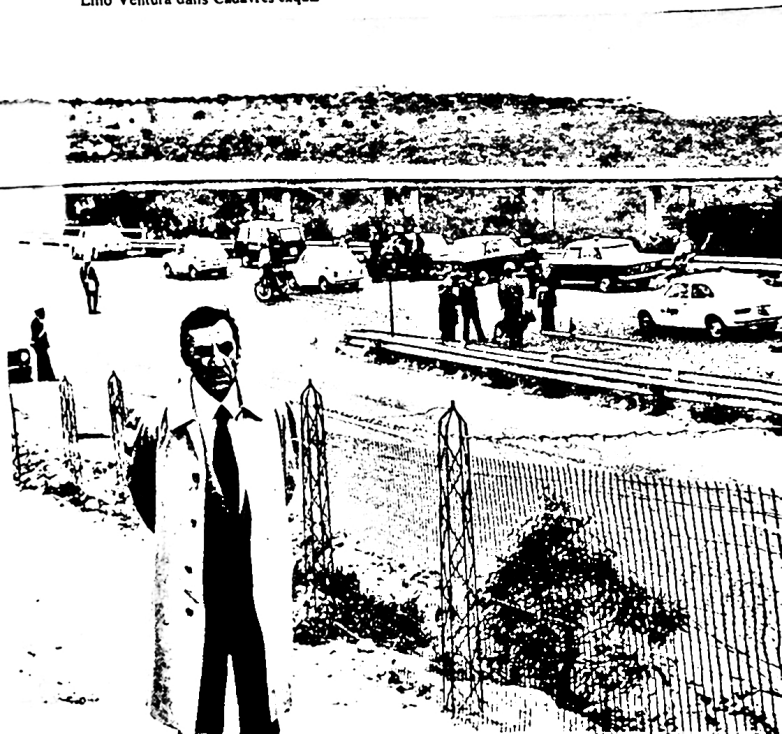
Stendhal, avec délices, découvrit dans l'Italie morcelée de la Renaissance et dans celle du Risorgimento, l'inépuisable champ romanesque où étudier la passion du désordre et du politique. Ce qui vient ou reconduit à la politique des passions : **Senso** ou **Le Guépard** étaient stendhaliens. Les films de Rosi, non. Est-ce l'absence de recul ? Ou le fait que, pour Francesco Rosi cinéaste, le romanesque n'est qu'une réalité saisie dans son épaisseur, son mystère visible ? Le réalisme, c'est de montrer l'autre face des choses : dans les « biographies » de Mattei, ou de Lucky Luciano dans celle déjà de Salvatore Giulano (1961), ce qui compte, ce qui se dévoile peu à peu et emplit l'espace défini par la recherche du vrai, ce n'est plus le romanesque fascinant, mais la machine politique, le mécanisme de domination, la fantastique architecture jetée sur l'Amérique depuis Naples, sur la Sicile, sur la ville, sur une vie, sur un monde, sur une démocratie moribonde : nous avons perdu le confort du lecteur de **La Chartreuse de Parme** ou de **Chroniques italiennes.** Rosi nous ramène brutalement à notre temps. Visconti, qui reste si grand par quelques-uns de ses films, n'était plus qu'un antiquaire de l'Europe malade. Des complaisants fantasmes dont est meublé **Violence et passion** (et comme la passion en est absente !) à **Cadavres exquis**, articulé à la manière d'un thriller, un pan d'histoire a basculé. Une autre différence, et qui n'est pas superficielle, est celle des langages, des styles. Nos films politiques en France ont cinquante ans d'âge — **L'Attentat**, comme **Le Juge et l'Assassin** —, et tombent en panne sur le bas-côté de l'écran. Une œuvre sans style est sans pouvoir, comme sans survie. **Violence et passion**, ce pourrait être un roman poussiéreux de Paul Bourget. Avec ses massacres de magistrats, ses mystères italiens plus inquiétants et plus terrifiants que ceux de New York — ou de Fantômas —, Francesco Rosi fait d'un film *policier* le révélateur du présent, comme Goya le portrait d'une dynastie, Daumier celui de la Justice. Si je parle de portraits, c'est que ceux qu'on fait des hommes dans **Cadavres exquis** ne se laissent pas oublier aisément. Des Goya exposés dans un stand de tir.

L'assassinat d'un magistrat, abattu d'un coup de fusil, déclenche une enquête ; quelques jours plus tard, un autre procureur, ou président, ou substitut (mais ils vont être assez nombreux à joncher le tapis les uns derrière les autres), rejoint le premier au ciel des juges. L'inspecteur Rogas (Lino Ventura) renoue des fils, remonte une piste : un pharmacien, autrefois injustement condamné pour tentative de meurtre sur son infidèle épouse, serait — pourrait être l'assassin justicier. Effectivement, les magistrats sont liés aux différentes phases du procès. Mais l'enquête, de l'affaire criminelle qu'elle était, est devenue dès les meurtres suivants affaire politique. Disons que ce schéma conducteur, celui de Rogas, devrait suffire à définir une

culpabilité qui puisse être admise. Mais les cadavres s'ajoutent, les interrogations se multiplient : il sera de plus en plus délicat de soustraire la vérité. On a quitté, depuis longtemps, le fait divers pour un tout autre registre. Comme on passe des portraits aux plans d'ensemble, de la figure emblématique à la représentation du corps constitué (la Haute Cour), des mécanismes (le central d'écoute et de filmage de la Police), enfin de la foule et des chars de l'armée, face à face, houle immobile et qui cette fois — cette fois encore, mais jusqu'à quand ? — retombe, « la vérité n'étant pas toujours révolutionnaire », dans le suspense haché des derniers plans...

Un gouvernement ne peut tolérer trop longtemps qu'on lui tue ses magistrats comme on descend des pipes en terre dans une boutique foraine : Rogas est donc prié de se mettre à la disposition d'un spécialiste du ministère de l'Intérieur, et s'aperçoit assez vite qu'il est lui-même filé, écouté, suspecté de tout et certainement de vouloir faire la lumière. Autour de Rogas, les

Lino Ventura dans **Cadavres exquis**



portraits ; étonnantes figures. Le Ministre (Fernando Rey) : « Mon parti — la Démocratie chrétienne —, qui gouverne mal ce pays depuis trente ans... » Le Directeur de la Police, petit Fouché des bords du Tibre ; les militaires, ganaches, transpirants de conspiration, dont les bataillons d'élite sont mis en état d'alerte... Et d'abord les juges, ceux qu'on bousille au 22 long Rifle, et parmi ces victimes Vanel et Cuny, le premier tenant chaque matin de longs discours muets aux morts momifiés de son couvent de prédilection, le second châtiant sa dextre coupable d'avoir serré la main d'un flic (Rogas), névropathe exécuté dans son lavabo purificateur à cinquante mètres de distance. Solitaires, sachant tout sur tous, tavelés par le temps et trop ou pas assez compromis... C'est l'Italie qui passe (comme on dit d'un malade qu'il est en train de passer) et se décompose sous nos yeux ; ainsi l'Espagne des Bourbons sous la brosse de Goya. La figure des hommes qui gouvernent est à l'image du pouvoir. Rosi ne fait pas de discours, ses personnages en font peu. Le plus exalté maudit la faiblesse de l'ordre social, les abandons du pouvoir : cette menace rouge qui monte, dit-il à peu près, « c'est la faute à Voltaire ! » Je me rappelle une réflexion de Pier Paolo Pasolini, à propos des juges justement : la plupart des magistrats installés par le fascisme, me disait-il, sont toujours en place. Et Voltaire, dans l'*Essai sur les mœurs* : « Des cadavres ont duré autant que des pyramides. »

Se nourrissant mal et se déplaçant en autobus, l'inspecteur Rogas se retrouve dans la position d'un médecin de quartier condamné par *la famille* à taire son diagnostic, et qui voit bien que ses souliers fatigués jurent avec les tapis de soie. La caméra de Rosi balaie l'Italie, taraudée par les complots, comme on éclaire une plaie mangée de vers. Les prises de vues saisissantes, et d'une intense beauté plastique, sont rythmées par les dominantes : le blanc, le rouge, les gris et noir ou les compositions alla borghese des intérieurs cossus. Un contrepoint sonore constamment admirable de justesse, jusqu'à cette respiration de la foule qui emplit les derniers plans, nous dit ce que les dialogues taisent, jusqu'à nous laisser à l'écoute de notre interrogation. La violence glacée de Francesco Rosi place, une fois encore, le cinéma italien au sommet de l'art, implacable constat et magnifique spectacle politique de la mort.

Claude Michel Cluny

CADAVERI ECCELLENTI. (CADAVRES EXQUIS). Italie-1976. Réal. Francesco Rosi. Scén. : Francesco Rosi, Tonino Guerra, Lino Januzzi, d'après le roman « Il contesto » (« Le Contexte ») de Leonardo Sciascia. Dir. photo : Pasquale De Santis (Technicolor). Décors : Andrea Crisanti. Costumes : Enrico Sabbatini. Montage : Ruggero Mastroianni. Musique : Piero Piccioni (Tango « Jeanne et Paul » par Astor Piazzolla). Asst. met. en sc. : Gianni Arduini. Prod. : Alberto Grimaldi pour la P.E.A., Produzioni Europea Associate (Rome) et Les Artistes Associés (Paris). Interprétation : Lino Ventura (L'inspecteur Rogas), Charles Vanel (Le procureur Varga), Fernando Rey (Le Ministre de la Sûreté), Max von Sydow (Le Président de la Cour Suprême Richès), Tino Carraro (Le chef de la police), Marcel Bozzuffi (l'oisif), Paolo Bonacelli (le Docteur Maxia), Alain Cuny (Le juge Rasto), Maria Carta (Madame Crès), Luigi Pistilli (Cusan), Tina Aumont (la prostituée), Renato Salvatori (Le Commissaire de Police), Paolo Graziosi (Galano), Anna Proclemer (la femme de l'écrivain Nocio), Carlo Tamberlani (l'Archevêque), Enrico Ragusa (Le moine capucin), Corrado Gaipa (Le présumé mafioso), Claudio Nicastro (le général), Francesco Callari (Le juge Sanza).

LEGACY

Le poids des origines et les chaînes du passé

Une journée dans la vie de Bissie Hapgood, l'une de ces figures représentatives d'une couche sociale, la « middle class » américaine. Un décor réel et qui n'a pas nécessité un travail de reconstitution: celui de l'une de ces nombreuses villas retirées, en Californie. Mais l'intérêt majeur de ce premier long métrage de Karen Arthur est d'explorer, à partir d'un personnage unique et d'un lieu clos, les obscurs soubassements psychiques et organiques de toute une catégorie sociale prisonnière de ses traditions, enfermée derrière les barbelés d'un orgueil et d'une suffisance qui sont les masques d'un grand désarroi et d'une angoisse profonde.

Ce personnage de Bissie, en proie au désordre mental et au trouble moral, Karen Arthur en examine toutes les facettes et en capte toutes les contradictions. Sa caméra suit Bissie sans complaisance, la traque parfois, pour déceler une schizophrénie graduelle chez le personnage, une folie qui va culminer dans cette séquence capitale de la fin où tout ce qui restait jusqu'alors caché se dévoile définitivement.

Cette séquence où le spectateur achève d'apercevoir très clairement ce qui restait camouflé, Karen Arthur la traite astucieusement par des couleurs pastellisées, par des demi-teintes: elle la filme comme à travers des gazes épaisses pour traduire et faire partager une sorte de myopie chez le personnage (1). Myopie visuelle qui semble renvoyer à une autre myopie plus profonde — d'ordre social, celle-là.

Jusque là, petit à petit et au fur et à mesure de l'évolution du film (et aussi de Bissie), le substrat familial et social a eu le temps de se développer devant nos yeux. Les causes de l'état de délabrement où se trouve le personnege ont pu s'insérer, au gré des souvenirs qui remontent en désordre à la surface. Tout un héritage accumulé dans une existence en milieu bourgeois. Tout le poids des origines et toutes les chaînes du passé qui pèsent comme un fardeau douloureux et pénible et qui ont abouti au désarroi mental ou à la frustration sexuelle...

Qu'il s'agisse de la mère (vouant à sa fille un attachement maladif) ou qu'il s'agisse du mari (autoritaire et lui aussi prisonnier de son milieu bourgeois), tous les membres de ce milieu fermé et en voie de décomposition trouvent leur point de confluence chez cette femme en déroute, semblable à un navire en détresse sur le point de chavirer. Mais l'art de Karen Arthur a consisté à tenir compte de toutes les subtilités du personnage (et aussi du jeu de cette actrice de grand talent qu'est Joan Hotchkis) pour doser les moments de calme plat et les instants de grande fureur, pour alterner les scènes de colère ou d'abattement.

En jouant sur le rapprochement ou l'éloignement de la caméra, en organisant les séquences suivant les lieux appropriés et exigés par l'évolution du personnage (en particulier dans la succession des pièces de la villa, comparables à des boîtes où se révèlent et se créent ses courants de conscience) jusqu'à cette scène finale où sont enterrés les attributs du passé au cours de ces funérailles qui deviennent tout d'un coup les prémices d'une renaissance, la réalisatrice multiplie les points de repère et superpose les multiples connotations.

Le tout donne alors l'impression d'un ensemble multiforme et cohérent, utilisant continuellement le contrepoint entre l'image et le son, entre les couleurs et la musique. Loin d'être tendre envers le mode de vie bourgeois, **Legacy** en expose au contraire toutes les tares et toute la vacuité. La rigueur de la description et la solidité de la mise en scène y contribuent pour beaucoup.

Noureddine Ghali

(1) Cf notre entretien avec Karen Arthur dans ce même numéro (pp. 93-97).

● Le générique du film est inclus dans la biofilmographie, à la fin de l'entretien (p. 97).

VINCENT MIT L'ANE DANS UN PRE

(et s'en vint dans l'autre)

Sous ce titre étrange se cache un des premiers films les plus curieux et les plus excitants de ces dernières années. Car si un film se présente comme un jeu (et qui dit jeu dit plaisir de jouer), c'est bien ce film de Pierre Zucca, ancien photographe de plateau et auteur, avec Pierre Klossowski, d'un livre passionnant, **la Monaie vivante**.

Vincent mit l'âne dans un pré : c'est déjà un titre qui annonce un jeu. Pierre Zucca nous prévient dès le générique : « *le film est dédié à tous les menteurs* » ; et il va prendre soin, tout au long de son récit, de traquer les apparences, de semer le doute dans l'esprit d'un spectateur qui devient bien vite complice. Et un complice consentant, car si le propos de Pierre Zucca est ambitieux (heureusement) il n'est jamais austère. **Vincent 1 000 ânes...** est presque une comédie, sans que ceci ait rien de péjoratif, et ce n'est pas tous les jours que l'on peut s'offrir un divertissement de cette qualité. Presque une comédie, c'est-à-dire plus qu'une simple comédie. « *Il m'apparaît surtout malicieusement pervers* », en dit Jacques Rivette. Et pierre Zucca, pour préciser son propos, écrit : « **Vincent mit l'âne dans un pré** *est un film sur l'apparence. Pas de justifications, pas d'explications, pas de développements psychologiques, pas de désir d'étude de mœurs. Ni une comédie, et pourtant une comédie. Ni une tragédie, et pourtant une tragédie. Un spectacle de guignol plutôt.* »

C'est l'histoire d'un père vieux et d'un fils en passe d'être adulte, qui vivent ensemble, en couple, des rapports de couple. Le père (Michel Bou-

quet) cherche par tous les moyens à retarder le départ de son fils Vincent et se livre à toutes les comédies possibles. Il fait croire à Vincent qu'il perd la vue et la mémoire. Vincent (Fabrice Luchini) arrive à l'âge où il doit rompre ce couple père-fils pour accepter d'être seul avec lui-même. « *C'est l'histoire de deux peurs,* nous explique Pierre Zucca, « *celle du jeune Vincent qui n'ose pas regarder devant lui. Celle de son père qui n'ose pas regarder derrière lui. Tout le film s'organise en effet autour de cette contradiction : le besoin de voir pour agir — et le refus de regarder, pour ne pas avoir peur de ce qu'on pourrait voir.* »

Le jeu consiste pour les deux personnages à se jouer une comédie basée sur le trompe-l'œil et sur le mensonge, à faire passer la réalité pour une affabulation, une statue de stuc pour une vraie statue et vice versa, tout en laissant des indices qui permettent éventuellement de distinguer le vrai du faux, même s'ils ne savent plus très bien eux-mêmes à quel moment ils cessent de se jouer la comédie. **Vincent 1 000 ânes...** est un titre en forme de devinette. Tout y est à double sens, les sentiers peuvent bifurquer à chaque instant, pour se rattraper quelques minutes plus tard.

Ce n'est pas pour rien que Zucca a appelé Jeanne Dodgson le personnage de Bernadette Lafont, un personnage qui sert de miroir à Michel Bouquet et à Fabrice Luchini. Mais si Vincent s'y voit tel qu'il est, son père ne l'emploie que pour renvoyer une image truquée, de l'autre côté du miroir, pour préciser la référence à Lewis Carroll. « *Le jeu du film sur le sens caché du signe traditionnel s'effectue sous un regard pervers où le mensonge finit par être la vérité, l'invraisemblable, le vraisemblable, l'illusion de l'apparence la réalité de la vie* », conclut Jacques Rivette. Tout ceci prend des apparences de gageures que le scénario de Pierre Zucca ordonne admirablement. Et si le film n'est pas entièrement réussi, la faute en est à un manque de moyens matériels et non pas à une quelconque défaillance au niveau de l'écriture ou de la distribution. La faute (mais c'est plutôt un excès d'ambition) de Zucca est d'avoir manqué d'argent. Certaines scènes en conservent un côté approximatif qu'elles n'auraient sans doute plus si l'auteur avait pu disposer de plus de temps et de moyens. Espérons que rien de tout cela ne lui manquera pour son prochain film, tout aussi ambitieux, et qui promet d'être tout aussi pervers : **Roberte ce soir,** d'après Klossowski.

Dominique Rabourdin

Film français (1975) de Pierre Zucca. Scénario : Pierre Zucca. Photo : Paul Bonis. Montage : Nicole Lubtchansky. Musique : François Rabbath. En couleur. 106 minutes. Interprétation : Michel Bouquet (Pierre Vergne), Fabrice Lucchini (Vincent Vergne), Bernadette Lafont (Jeanne Dodgson), Virginie Thévenet (Bénédicte), Sandy Whitelaw (Jérôme) Elisabeth Lafont-Medveczky (la jeune fille qui pleure), Pauline Lafont-Medveczky et Valérie Lidowe (les petites filles), Pierre Zucca (le matteur), Pierre Cotrell et Jean Eustache (les videurs), Bernadette Le Saché (la monitrice).

NOUS NOUS SOMMES TANT AIMES

Ettore Scola est un cinéaste peu connu en France. Il a écrit un grand nombre de scénarios et a réalisé une dizaine de films dont **Drame de la jalousie.** Il fait partie de la nouvelle génération, mais demeure très attaché au cinéma néo-réaliste. Non seulement parce que le film est dédié à Vittorio De Sica, qui apparaît sur l'écran, mais aussi parce qu'il a repris à son compte cette peinture de la vie de tous les jours, qu'il recherche le pathétique des destins. Bien que le cinéma italien s'appuie toujours sur les hommes d'hier, les jeunes réalisateurs s'imposent de plus en plus. Ainsi, par l'originalité des sujets, un style affirmé et personnel, Ettore Scola est dans la lignée des Bellochio, Bertolucci, Olmi, Maselli...

Nous nous sommes tant aimés ! raconte le cheminement de trois jeunes gens depuis la Libération où toutes les espérances étaient permises pour la construction d'une société nouvelle, jusqu'à l'époque actuelle où il est déjà possible de faire un premier bilan.

Ils se sont liés d'amitié au maquis en luttant contre les fascistes. Avant qu'ils ne prennent trois chemins différents, ils ont en commun leur jeunesse, leur enthousiasme, des idées de gauche, l'illusion de pouvoir changer le monde. Nicola, jeune professeur de latin dans une ville de province, parle beaucoup des idées marxistes mais agit peu politiquement. C'est un passionné de cinéma et un fervent défenseur du néo-réalisme. Antonio, militant du parti communiste, est brancardier dans un hôpital tenu par des bonnes sœurs. Gianni, sympathisant de gauche, entre comme huitième adjoint dans un cabinet d'avocat.

Le récit de l'évolution de ces trois destins sur une période de vingt-huit années (du référendum de 1946 à la loi sur l'avortement en 1974) glisse avec adresse : non seulement les dialogues permettent de donner quelques références datées, mais le système narratif est habilement mené par les trois protagonistes qui racontent leur itinéraire. Ettore Scola utilise à bon escient des documents d'époque pour placer les personnages dans leur contexte politique et social (films sur la libération, sur le référendum, sur une rencontre cinématographique avec Vittorio De Sica...). Le passage du noir et blanc à la couleur permet de mieux situer les événements les uns par rapport aux autres. Enfin, un calendrier cinématographique, en toile de fond, donne les dates importantes, pour l'auteur, de l'histoire du cinéma : du néo-réalisme à l'avant-garde du cinéma nouveau.

Ettore Scola évoque dans la structure même du film l'importance qu'a pu avoir en Italie le travail d'Alain Resnais sur le plan des interférences du monde réel et du monde imaginaire et sur celui de la plasticité de l'image. **L'année dernière à Marienbad** ouvrant la voie à **Huit et demi** de Fellini. Certaines séquences aux tonalités grisailles ne sont pas sans rappeler **Le voleur de bicyclette.**

Le cinéma est toujours présent dans ce film et c'est un hommage qui lui est rendu en tant qu'élément culturel.

Dans la vie, les choses sont souvent tristes, et pourtant les situations vues de l'extérieur font rire. Le film est construit sur ce principe : Ettore Scola réussit à faire passer, en plus d'une réflexion politique et sociale profonde, une vision triste et nostalgique de l'amitié et de l'amour, par un humour à l'italienne comme dans le film de Comencini, **A cheval sur un tigre.**

Ses trois personnages sont sympathiques et s'ils peuvent apparaître comme trois caricatures, ils sont aussi trois cas possibles. Ce film est un spectacle purement cinématographique d'une grande qualité, il est à la fois plein d'humour et de tristesse, d'espérances et de déception, de légereté et de profondeur.

Michel Houdayer

(C'eravamo tanto amati) Italien, (105 mn). Réalisation : Ettore Scola. Scénario et dialogues : Age, Scarpelli, Scola. Produit par Pio Angeletti et Adriano de Micheli. Acteurs : Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Stefano Satta Flores, Stefania Sandrelli, Giovanna Ralli.

LA FEMME DU DIMANCHE

Un film italien de Luigi Comencini (1975). Couleurs. Avec Marcello Mastroianni, Jacqueline Bisset, Jean-Louis Trintignant, Aldo Reggiani, Pino Caruso.

Déconcertant Comencini. Italianissime. Nourrissant à l'égard de son pays autant de connaissance que d'amour et de sévérité. Egalement apte à peindre tous les aspects. Italie du Sud pauvre et rude de **Pinocchio**, Italie du Nord snob et presque suisse de **La femme du dimanche**, Italie des romans-photos de **Un vrai crime d'amour** et de la littérature la plus élitique de **Mon Dieu, comment suis-je tombée si bas ?**

Etonnant amoureux lucide de la mère patrie, habile à en dévoiler une à une les contradictions, il va de film en film, changeant de ton et de registre avec une égale virtuosité.

La femme du dimanche se présente d'entrée de jeu comme un film mineur. Intrigue policière, légèreté de la touche, tout concourt à nous donner le change, et même un apparent schématisme qui tient à la surcharge en personnages secondaires.

De fait, le film ne se contente pas d'égratigner, il décape au vitriol les tares d'une certaine société : celle de Fiat, le nouveau dieu de l'Italie païenne et de son serviteur omniprésent : l'argent.

Outre l'habileté de la promenade en labyrinthe dans laquelle Comencini nous promène plus soucieux de jouer avec notre esprit de finesse que de nous condamner aux affres d'un suspense véritable, outre le cynisme avec lequel Comencini nous interdit toute sympathie et toute antipathie véritable avec l'un quelconque de ces pantins sociaux, outre l'agacerie supplémentaire d'introduire l'homosexualité dans un des bastions du machisme méditerranéen les moins propres à le recevoir, Comencini nous gratifie d'un sens constant de l'humour franchement plus élégant et plus fin que celui de moult « comédies à l'italienne » où le gros rire est roi.

Il faut toute l'intelligence de Comencini pour ne s'en prendre à personne en tant qu'être et condamner tout le monde en tant que part d'un système social et toute sa gentillesse latine pour signifier par l'ironie autant que Comencini sait le faire.

Virtuosité que l'on retrouve aussi dans la direction d'acteurs. Mastroianni nous avait mille fois déjà persuadé de son aptitude à jouer tous les personnages, mais il concourt à donner ici le ton : sa lucidité n'est jamais, si grande soit-elle, à la mesure du cynisme du milieu avec lequel il ne peut avoir de rapport que professionnel. Les deux scènes majeures du film restent le repas avec Anna Carla après son unique scène de lit avec le commissaire, Aldo Reggiani, le moins célèbre du quatuor, est superbe de maîtrise dans un rôle difficile. Trintignant (Massimo) et Jacqueline Bisset (Anna Carla) acceptent avec souplesse des rôles où tout l'art consiste à se faire légérissime, ce qui n'est pas un mince exploit dans des emplois qui poussaient facilement à la caricature (bourgeoise richissime et désœuvrée et homosexuel — fils de famille — décadent).

A y regarder de près, on ne voit plus bien ce que **La femme du dimanche** a de si léger.

Mireille Amiel

L'ORDINATEUR DES POMPES FUNEBRES

Film français (1975) de Gérard Pirès avec Jean-Louis Trintignant, Mireille Darc, Bernadette Lafont, Lea Massari.

Le brio technique de Gérard Pires se met facilement au service de n'importe quoi. **Attention les yeux** était déjà inquiétant, mais il ne s'agissait que d'un tout petit film, encore amusant, dont la minceur, l'absence de prétentions incitaient à l'indulgence. Et l'on restait sur le bon souvenir de **Elle court elle court la banlieue**, qui reste son meilleur film. Car il vaut mieux oublier **Erotissimo** et **Fantasia chez les Ploucs**, ratages assez consternants. **L'Ordinateur des Pompes funèbres** est une comédie d'humour noir. Encore une fois, voilà la preuve que les cinéastes français se méprennent complètement sur la notion même d'humour noir. Ce n'est plus que le prétexte à toutes les vulgarités, toutes les lourdeurs, toutes les bassesses, qui ne deviennent pas drôles parce qu'elles sont volontaires. Pirès et ses interprètes recherchent à tout prix la complicité du spectateur, s'en donnent visiblement à cœur joie : c'est à celui qui en fera le plus, avec force clins d'œil. Le résultat n'est même pas du niveau des plus mauvais shows de Roger Pierre et Jean Marc Thibault ou des plus médiocres comédies de Jean Laviron, ou de Michel Gérard.

Quand Jean Girault et compagnie font d'exécrables comédies, c'est involontairement : ils ne font pas exprès de faire de mauvais films. Pirès, avec d'autres moyens et d'autres comédiens, arrive à tomber aussi bas mais sans satisfaire le public que Jean Girault arrive au moins à toucher. **L'Ordinateur des Pompes funèbres** n'est même pas dérangeant, simplement consternant.

Dominique Rabourdin

LE VOYAGE DE NOCE

Un film écrit et réalisé par Nadine Marquand-Trintignant. Couleurs. Avec Jean-Louis Trintignant, Stéfania Sandrelli, François Marthouret, Nathalie Baye et Serge Marquand. Musique de Michel Legrand et Christian Chevalier.

Nadine Marquand-Trintignant a écrit et réalisé son cinquième film. Nous retrouvons ici les problèmes, chers à l'auteur, qui tournent autour du couple. Les sujets, apparemment prisés pour une large part dans le quotidien: Nadine /Jean-Louis parlent successivement de l'amour menacé d'un jeune couple, de la place de l'enfant dans le couple et enfin de la jalousie.

Paul et Sarah sont heureux et sans histoires. Elle élève deux magnifiques enfants et fait un peu d'art déco, lui est reporter photographe (profession toujours très séduisante). Ils vivent à l'abri des préoccupations matérielles dans une splendide maison de campagne.

Sarah voit son mari en compagnie d'une autre femme. Elle est profondément choquée et se retourne vers Bruno, un ami d'enfance. Paul sent qu'il se passe quelque chose et propose un voyage à Fès pour lui faire tout avouer. Il existe, dès lors, deux phases.

Dans la première, Sarah est profondément troublée, elle est jalouse de cette femme, elle se sent fragile et perdue, essaie délicatement de trouver une aide chez son mari qui fuit instinctivement toute explication ; dans la deuxième phase, Paul n'hésitera pas à utiliser différents artifices pour faire parler sa femme (évocation du passé, tendresse de l'amour...) ; la jalousie, pour lui, glissant vers un problème de virilité.

Le film s'inscrit dans la tradition bourgeoise la plus pure : la femme ne trompe l'homme que parce qu'elle se croit trahie. C'est donc l'homme qui est le moteur de la vie du couple.

Le propos peut être intéressant et bien que nous retrouvions d'excellents acteurs admirablement photographiés par P. W. Glen, nous ne pouvons adopter que deux attitudes : soit entrer de plain pied dans cette machine à faire rêver, et là l'auteur sait y faire : milieu bourgeois, professions séduisantes, gadgets, exotisme ; soit nous intéresser au problème traité, auquel cas nous restons insatisfaits. Bien qu'il soit juste, le propos garde un côté superficiel. Nous sommes témoins d'un drame de la jalousie mais à aucun moment nous ne saisissons le sens profondément humain des scènes qui se succèdent.

Ces problèmes nous préoccupent dans notre vie quotidienne et invitent à réflexion. Mais, finalement, ces choses qui sont les plus proches de nous sont les plus difficiles à traiter et Nadine Marquand-Trintignant s'y est un peu cassé les dents.

Michel Houdayer

TUEUR D'ELITE

Voilà probablement le plus mauvais film de Peckinpah. L'auteur de **Major Dundee** traite avec une totale absence de conviction une sombre histoire d'espionnage qui sert surtout de véhicule à un James Caan qui se prend un peu trop pour une star. On se perd plus d'une fois dans les méandres d'un scénario qui se voudrait sophistiqué. Les exploits de la C.I.A. au cinéma deviennent bien monotones. Tout cela se termine dans un cimetière de navires (de guerre). N'est-ce pas plutôt celui de Peckinpah ?

Dominique Rabourdin

L'ODYSSEE DU « HINDENBURG »

THE HINDENBURG, film américain de Robert Wise (1975). Coul. Avec George C. Scott (Colonel Ritter), Ann Bancroft (la comtesse), William Atherton, Charles Dunning.

Peu de temps avant la deuxième guerre mondiale, le grand dirigeable rigide qui promenait la gloire du IIIème Reich sur l'Atlantique nord s'embrasa à son arrivée aux Etats-Unis. Il était gonflé à l'hydrogène, gaz dont les vertus sont bien connues. Les causes exactes du drame le sont moins : étincelle, sabotage, électricité statique capricieuse ?

Robert Wise, qui a déjà remué à Hollywood de lourdes machines, n'a pas eu la main légère avec son plus léger que l'air. Les personnages sont navrants ; ils n'étaient pourtant pas tenus à autant de rigidité que leur grande saucisse de transport ; Ann Bancroft a l'air d'une ouvreuse qui se prendrait pour Ava Gardner, et le pauvre Scott, au milieu d'une galerie de demeurés, aussi naturel dans son rôle que Nixon dans une société de bienfaisance.

Visiblement, les personnages ne sont là que parce qu'il en fallait : le prêt à porter, si on ose dire. Alors, on somnole en espérant que les maquettes brûleront bien, un peu dégoûté aussi que Surtees (junior) ait cru devoir, pour évoquer l'Allemagne de la peste brune, la photographier au brou de noix. Mais le trait de génie de Wise, c'est d'avoir confié aux films du temps le soin de nous faire voir la catastrophe, qui fut photographiée, filmée, radiodiffusée... Les actualités, ça c'était du cinéma ! Quant au travail de Robert Wise, je parierais volontiers qu'il ne fera pas long feu sur les écrans.

Claude Michel Cluny

LA SURPRISE DU CHEF

Film français (1976) de Pascal Thomas. Avec Annie Cole, Papinou, Hubert Watrinet, Virgile Thévenet.

Un restaurateur qui n'a jamais réussi à obtenir au *Michelin* l'étoile dont il rêvait, retrouve un de ses anciens amis, autrefois (au bon vieux temps de la guerre d'Algérie) journaliste dans une feuille de chou de province, aujourd'hui rédacteur en chef d'une demi-douzaine de magazines à succès. Glissons sur les tristesses du film épistolaire (le cuisinier écrivant à son ami une longue lettre prétexte à faire renaître le passé) les charmes discrets du poujadisme, une intrigue sentimentale filmée avec la méchanceté et le mépris voulus, sur les bredouillements du dialogue et venons au fait. A la surprise du chef. C'est une soupe au chou dont Papinou tient la recette de sa grand mère. Mais cette merveille n'est, hélas, qu'une purge. Exactement comme un certain cinéma français.

Tristan Renaud.

L'ANNEE SAINTE

Jean Gabin n'est plus vraiment Jean Gabin, mais Jean Girault est toujours Jean Girault. On va finir par trouver, proportionnellement, que Michel Audiard a bien du talent. **L'Année Sainte**, au cinéma comme au Vatican, c'est une bonne affaire pour les producteurs. Ils s'y retrouvent largement. Pour les spectateurs, c'est le moment ou jamais d'utiliser la fameuse formule de la centrale catholique du cinéma : par discipline (religieuse) on est prié de s'abstenir de voir...

Dominique Rabourdin

F COMME FAIRBANKS

Film français (1976) de Maurice Dugowson. Photo : André Diot (Eastmancolor). Musique : Patrick Dewaere, Roland Vincent. Avec Miou-Miou, Patrick Dewaere, Michel Piccoli, Jean-Michel Folon, John Berry.

Comme **Lily aime-moi**, le deuxième film de Maurice Dugowson a un charme certain, désuet et sentimental. Héritage à la fois du réalisme poétique et du meilleur de la Nouvelle Vague, cinéma littéraire et cinéma d'acteurs, amer et tendre, cinéma de copains qui rassemble encore Miou-Miou, Dewaere et Folon, mais ciné pour tous avec un zeste d'insolite et la bonne conscience des traditions bien apprises et restituées avec un clin d'œil complice, **F comme Fairbanks** est le type même de la comédie à la française dans ce qu'elle recèle de meilleur. Mais le genre implique de ne pas transgresser les limites d'une convention — ou alors, ce serait basculer vers le mélodrame qui est un tout autre domaine. C'est ici la mauvaise fée d'André Fragman (Patrick Dewaere) qui mène le jeu : au sortir de l'armée, au sein de laquelle il ne fut pas tout à fait le bon piou-piou que la nation émue attendait qu'il fût, André, ingénieur chimiste, reste sans travail et tombe amoureux. Deux tuiles d'égale importance, la deuxième s'avérant incapable de suppléer l'autre. Par ce trou la colère, puis le désespoir — disons : la désespérance —, entre dans la tête de Fragman (F, comme Fairbanks, surtout quand il porte un chapeau noir à larges bords) comme l'eau dans un grenier par une tuile cassée...

Le pourquoi du manque de travail d'André cautionne donc le film d'un bout à l'autre. C'est là que le genre et les limites qu'il suppose font problème. Imaginez un thème socio-politique (chômage-pollution-coude à coude des patrons) dans un film de Truffaut : il faudrait se lever de bonne heure et boire beaucoup de whisky pour y croire ! Le survol n'est pas périlleux, c'est un peu le baptême de l'air des bonnes intentions, et l'écran en est pavé. L'ingénieur chimiste a pris la place du jeune homme sans titre nobiliaire dans les romans d'hier — mais ils finissaient bien. Le film finit mal. Dugowson retrouve son innocence dans le malheur de son héros : mais cocu ou sans travail, c'était pareil. Il n'empêche, quelques réserves que l'on puisse faire sur la légèreté du scénario, que l'histoire est bien conduite, les personnages sympathiques, les répliques souvent heureuses, et Dewaere parfait.

Claude Michel Cluny

APOCALYPSE 2024

Un film de L. Q. Jones. Avec Don Johnson, Susanne Benton, la voix de Tim Mc Intire, Alvy Moore et Helene Winston.

L. Q. Jones propose une vision apocalyptique du monde en 2024, dix-sept ans après un affrontement qui a opposé l'Est et l'Ouest.

Il ne reste de la civilisation américaine qu'un décor désertique où tout a été enseveli dans un océan de boue. Seuls surnagent quelques carcasses de voitures, des boîtes de conserve, des pneus et des bouteilles de Coca-cola, éléments qui semblent être pour le réalisateur les signifiants de notre société de consommation. Dans ce

chaos grotesque, des groupes se sont recréés et défendent sauvagement quelques ordures amassées avec peine. Le film s'attarde peu sur ces individus qui se sont réfugiés près d'un amas de ferraille et défendent par la force des armes leurs biens et leur propriété contre d'éventuels étrangers. Les Hurleurs, une bande de tueurs, représentent une menace permanente dans une société sans police.

Dans ce qui ressemble à un cimetière de voitures, quelques débrouillards ont créé un « supermarché » où l'on dépose les armes en entrant comme dans les vieux bars du Far West ; on y fait commerce de boîtes de conserve et sur l'écran d'une salle de cinéma minable apparaissent les images d'un film fantastique.

En fait L.Q. Jones insiste beaucoup pour nous faire comprendre que ces hommes cherchent à reconstruire un système basé sur la conception possessive et hiérarchisée de la société capitaliste actuelle.

Si un cataclysme survient demain, certains mangeront et d'autres pas; il y aura des exploiteurs et des exploités, la meilleure place sera pour les combinards.

La deuxième partie du film se situe dans un décor radicalement différent : Topéka, capitale d'un monde souterrain, est dirigée par un triumvirat burlesque qui règne dictatorialement sur une société basée sur des valeurs artificielles et dérisoires. Tout ceci est très amusant mais peu convaincant. Il n'est plus possible d'y croire, cela devient de la mauvaise science-fiction.

Dans ces décors trop schématiques, un beau gaillard et un mignon petit chien font une paire d'amis bien organisés. Les rôles sont inversés puisque l'homme, Vic, doit trouver la nourriture quotidienne, alors que le chien, Blood, s'occupe de résoudre les problèmes sexuels de son ami en repérant les femmes dissimulées sous des vêtements d'hommes et philosophe avec un humour qui devient lassant sur la race humaine.

La structure du film se développe donc sur des inversions : désert terrestre /verdure souterraine, naïveté masculine /hypocrisie féminine, obsession sexuelle de l'homme /philosophie du chien, et si les premières séquences sont intéressantes, rapidement le film devient lassant car tout y est bien trop clairement exprimé.

Michel Houdayer

VERS UN DESTIN INSOLITE SUR LES FLOTS BLEUS DE L'ETE

Film italien (1976) de Lina Wertmüller. Couleurs. Avec Giancarlo Giannini, Mariangela Melato, Riccardo Salvino, Isa Danieli.

Un yacht de milliardiare, une croisière en Méditerranée, un matelot communiste et une richissime emmerdeuse d'extrême-droite : voilà, bien tirés, les bons gros câbles d'une comédie dite à l'italienne. Mais supposons que ces deux extrémistes, se retrouvant sur un dinghy en perdition, se retrouvent un beau matin sur une île déserte: qu'adviendrait-il ? Un grand roman d'amour, au sein de la lutte des classes, ponctué des baffes retentissantes que l'esclave de naguère, maintenant révolté, octroie généreusement à sa maîtresse. Mais Spartacus retombera vite dans les bras de lady Chatterley. Débile, le communiste en question semble faire de la figuration pour la démocratie-chrétienne. On peut toujours, pour passer le temps, compter le nombre de faux raccords.

Tristan Renaud

CHANTONS SOUS L'OCCUPATION

Un film de André Halimi, produit par Argos Films, les Films Armorial et l'Institut Natonal de l'Audiovisuel. Montage : Henri Colpi. 88 mn.

« **Chantons sous l'occupation** *n'est pas un film sur la résistance, les hauts faits militaires et les souffrances engendrées par la 2ème guerre mondiale.* » André Halimi, en effet, précise ce qu'il a voulu faire : « *Mais — et c'est là mon propos — j'ai voulu montrer que cette période (1940-1944), si pénible pour les uns et tragique pour les autres, a été allègrement supportée par ceux qui ont chanté sous l'occupation.* »

Des documents d'époque sur les chanteurs et les music-halls quelques extraits de films tournés pendant cette période, sont entrecoupés de visions de camps de concentration et de témoignages actuels. Tous les interviewés, qu'ils aient fait partie du Tout-Paris qui, en 1940, allait dîner chez Maxim's et chantait devant le public allemand ou qu'ils aient participé à la résistance, sont d'accord pour dire que jamais Paris ne fut plus fécond en distractions.

Pour André Halimi, tous les artistes qui ont continué à exercer leur métier pendant l'occupation ont obligatoirement collaboré avec l'ennemi en permettant aux soldats allemands de garder le moral et en offrant aux Français un moyen d'oublier leurs problèmes et par là même de ne pas chercher à résister à l'oppresseur.

Mais, ce qu'André Halimi ne nous dit pas, c'est que tous les artistes n'ont pas agi pour les mêmes raisons : certains étaient bien sûr activement pro-nazis, mais d'autres, politiquement inconscients, ne se sont jamais rendu compte que le fait de chanter sur scène ou de tourner un film pouvait être un acte de collaboration. C'était, pour eux, la seule façon qu'ils connaissaient pour gagner de quoi se nourrir (sans doute plus que décemment, il est vrai). De plus, il ne faut pas oublier que les Allemands voulaient que Paris reste la ville des « petites femmes » et des spectacles. Aussi, pour certains, le choix n'existait pas : ou ils continuaient de monter des spectacles ou ils étaient fusillés. Ce fut le cas, en particulier, du directeur du Casino de Paris. Le premier reproche que l'on peut donc faire à André Halimi, c'est de ne pas avoir essayé de faire sentir ces différences et d'avoir fait une analyse trop schématique du problème.

D'autre part, ceux qui ont « chanté sous l'occupation » ne sont pas les seuls à avoir profité de cette période. Que dire des industriels et des capitalistes français qui fournissaient des chars aux Allemands, que dire des commerçants qui faisaient du marché noir, que dire enfin des légions françaises qui aidèrent les Allemands à combattre le « péril rouge » ? Il est évident que cette forme de collaboration a été bien plus coupable que celle des milieux artistiques !

André Halimi a donc oublié de préciser quel était le contexte des années 1940-1944. Il n'a pris qu'un problème somme toute assez secondaire et l'a traité en bloc sans essayer de nuancer son jugement, ce qui ne peut que limiter la valeur de sa démonstration.

Michel Houdayer

Films sortis à Paris du 15 avril au 15 mai

Adieu, ma jolie, de Dick Richards, USA 1975 *(voir critique dans le numéro 207).*

A et M on Music Land, de A. et M., G.-B.

L'Année sainte, de Jean Girault, France 1976 *(critique dans ce numéro).*

Apocalypse 2024, de L.Q. Jones, USA 1975 *(voir critique dans ce numéro).*

Avec le sang des autres, de Bruno Muel, France 1975 *(voir critique dans le précédent numéro).*

Black Emmannuelle, de Albert Thomas, Italie 1975.

Chantons sous l'occupation, de André Halimi, France 1975 *(voir critique dans ce numéro).*

Les Chemins de la drogue, de Lamour et Ertaud, France 1975 *(voir critique dans le précédent numéro).*

Course contre l'enfer, de Jack Starrett, USA 1975 *(voir critique dans le prochain numéro).*

La Dernière femme, de Marco Ferreri, France/Italie 1976 *(voir critique dans le précédent numéro).*

Diamants sur ta chair nue, de Omiros Efstratiadis, Grèce 1975.

Dracula et ses femmes vampires, de Dan Curtis, G.-B. 1974.

L'Enlèvement, de Peter Dufell, G.-B. 1975 *(voir critique dans le prochain numéro).*

Erections, de Georges Fleury, France 1975.

F. comme Fairbanks, de Maurice Dugowson, France 1976 *(voir critique dans ce numéro).*

La Fureur d'un flic, de Mario Gariazzo, Italie 1975.

Hassen Terro, de M. Lakhdar Hamina, Algérie 1974.

L'Homme qui voulut être roi, de John Huston, G.-B. 1975 *(voir critique dans le précédent numéro).*

L'Idole des jeunes, d'Yvan Lagrange, France 1975 *(voir critique dans le prochain numéro).*

Les jeunes secrétaires, de Richard Kanter, USA 1975.

Jeux de chats, de Karoly Makk, Hongrie 1974 *(voir critique dans ce numéro).*

Legacy, de Karen Arthur, USA 1974 *(voir critique dans ce numéro).*

Les Magiciens, de Claude Chabrol, France 1975 *(voir critique dans le prochain numéro).*

Mean Streets, de Martin Scorsese, USA 1973 *(voir critique dans ce numéro).*

Michaël (1975) et **Abraham** (1974) de Marty Ollstein, USA.

Le Monstre du château, de Yves Allégret, France 1975 *(voir critique dans le prochain numéro).*

Nous nous sommes tant aimés ! de Ettore Scola , Italie 1974 *(voir critique dans ce numéro).*

La Nuit des caresses, de Jacques Duda, France 1975.

L'Odyssée du Hindenburg, de Robert Wise, USA 1975 *(voir critique dans ce numéro).*

Le Pont de singe, de Harris et Sedouy, France 1975 *(voir critique prochain numéro).*

Pousse-pousse, de Daniel Kamwa, Cameroun 1975 *(voir critique dans le prochain numéro).*

La Route de la violence, de Jonathan Kaplan, USA 1975 *(voir critique dans ce numéro).*

Scandal'sex, de Erwyn Dietrich, RFA 1974.

Le Secret de la vie, de Alexandre Whitelaw, USA 1975 *(voir critique dans ce numéro).*

Sexe chaud à Bangkok, de Michael Thomas, RFA 1975.

Sexual Communication, de Albert Irving, USA 1975.

La Spirale, film collectif, France 1975 *(voir critique dans le prochain numéro).*

La Surprise du chef, de Pascal Thomas, France 1976 *(voir critique dans ce numéro).*

Le Sixième continent, de Kevin Connor, G.-B. 1975.

Sylvia dans l'extase, de Paul Müller, RFA 1975.

Les Tricheurs, de Mohammed Salam, Liban 1974.

Tueur d'élite, de Sam Peckinpah, USA 1975 *(voir critique dans ce numéro).*

L'ultime garçonnière, de Richard Lester, USA 1974 *(voir critique dans le prochain numéro).*

Une bible et des fusils, de Stuart Millar, USA 1975.

La Vengeance de Lee, de Ching Tiao-Hua, Hong-Kong 1975.

Vers un destin insolite sur les flots bleus de l'été, de Lina Wertmüller, Italie 1975 *(voir critique dans ce numéro).*

Vincent mit l'âne dans un pré, de Pierre Zucca, France 1975 *(voir critique dans ce numéro).*

Visa de censure, de Pierre Clementi, France 1975 *(voir critique dans le prochain numéro).*

Le Voyage de noces, de Nadine Marquand-Trintignant, France 1975 *(voir critique dans ce numéro).*

VIENT DE PARAITRE

● Chez Stock, une autobiographie : « Frank Capra », dans la collection « Hollywood Story », avec une préface de François Chalais. En exergue : « Il n'y a pas de règles en matière de création cinématographique, seulement des péchés. Et le péché capital, c'est l'ennui ». (analyse dans un prochain numéro).

● Aux Editions Marsilio Editori, un livre de Lino Micciche (en italien) : « Il cinéma italiano degli anni'60 » (nous y reviendrons, sous plusieurs angles).

● Dans la collection « Têtes d'Affiche », un « Belmondo » par François Guérif et Stéphane Levy-Klein, succédant à un « Alain Delon » (par Henri Rode), un « Michel Simon » (par Claude Gauteur et André Bernard), un « Paul Newman » (par François Guérif). Le tout d'un intérêt plus qu'inégal.

● Chez Robert Laffont, « Et pourtant je tourne... » par Claude Chabrol, dans la collection « Un homme et son métier » (on en reparlera, car il y a beaucoup à en dire).

● Pour mémoire, aux éditions « L'âge d'homme », trois ouvrages de Freddy Buache : « Le cinéma suisse », « Le cinéma américain » et un « Daniel Schmid » (analysé dans ce numéro par Jacques Grant).

● Edité par le Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, « Une histoire du cinéma » au titre assez abusif et conçue collectivement à partir d'une exposition de Peter Kubelka présentée au Musée National d'Art Moderne.

● Dans le « Livre de poche », un roman de Pier Paolo Pasolini : « Une vie violente ».

● Le numéro 16-17 de la « Nouvelle Revue Socialiste » est consacré au thème « Cinéma et Politique » (12, Cité Malesherbes, P. 9e). Nos commentaires dans le numéro de juillet.

● Aux Editions de la Nouvelle Critique, un essai par un collectif de cinéastes communistes : « Cinéma, culture ou profit ». (analyse dans ce même numéro de juillet).

● Aux Editions de la Nouvelle Critique, un essai par un collectif de cinéastes communistes

● Aux Editions Stock, deux livres : « Le dossier Rosi » par Michel Ciment, et « Crever pour vivre » de Klaus Kinski (voir analyses ci-contre par J.-Loup Passek).

● Aux Editions des Femmes : « Vénus à la chaîne » par Marjorie Rosen et « Paroles... elles tournent », par un groupe de femmes de « Musidora » (on y reviendra...).

● Aux Editions 10-18, un nouveau recueil d'articles de Jean-Louis Bory : « L'obstacle et la gerbe ». Ça se suit et ça se ressemble beaucoup...

● Dans la même collection, « La jouissance-cinéma » par Claudine Eizykman. Elucubrations oiseuses pour masochistes ayant du fric à perdre...

● Et puis encore « Les écrans de Sofia » par Albert Cervoni, à « Filméditions » : tout (et même plus) ce qu'il faut savoir sur le cinéma bulgare.

● Pour ceux qui lisent l'espagnol, à signaler pour terminer un « Carlos Saura » chez « Taller de ediciones ».

✱

PORTRAIT DE DANIEL SCHMID EN MAGICIEN

par Freddy Buache (Editions L'Age d'Homme)

Bien peu de cinéastes ont eu un livre consacré à leur œuvre alors que celle-ci ne comptait, comme celle de Daniel Schmid, que trois films (1)...

« La société libérale peut récupérer tous les discours, sauf peut-être **La Paloma** », disait un spectateur des Rencontres de St-Raphaël 76.

Il y a deux ans, j'avais moi-même qualifié de « quelque peu complaisante » l'expression de Schmid qui avait déclaré que l'artiste « *est le bouffon de la société*. C'était extraire ce mot de son contexte — l'œuvre — : c'était ne pas encore bien connaître Schmid (nous n'avions encore vu que **Cette nuit ou jamais**) ; c'était ne pas saisir tout le sens du mot « bouffon ».

Car aujourd'hui l'analyse de Freddy Buache explique ce que signifie profondément une telle position : si Daniel Schmid *joue*, c'est dans le sens où Pleynet explique le *jeu* d'un Lautréamont : son cinéma *joue* les formes anciennes — les clichés — , rendant ceux-ci irréajustables et, peut-être, comme le disait le spectateur, irrécupérables.

C'est que Daniel Schmid est « le contraire d'un simulateur » : au lieu de tenir un *discours* — qui, chez la quasi totalité des intellectuels/artistes d'aujourd'hui, surtout les prétendus révolutionnaires, n'est qu'une théorie protégée et sans pratique — « il transfigure nos emblèmes, quotidiens et dépréciés, en beauté convulsive ».

Le traitement de la mort dans **La Paloma**, autour duquel tourne l'essentiel de l'analyse d'Edgar Weiss publiée dans ce livre, est des plus révélateurs. On se souvient qu'il s'agit de la conservation du corps de Viola, qui semble ainsi, comme dans **Cris et Chuchotements**, revenir de chez les morts. Viola, « *contraignant elle-même Isidor, par son testament, à accomplir son propre désir qui est de la tuer une seconde fois* », met en branle la *pulsion de mort*.

Cela nous permet de comprendre pourquoi Freddy Buache peut qualifier ce cinéma de « décrassant » : le Bergman de **Cris et Chuchotements** joue, en bon curé, sur nos sentiments d'angoisse face à l'inconnu : la mort, c'est l'inconnu, et à partir de là il peut faire la retape de nos sentiments de culpabilité judéo-chrétiens en accusant les autres d'incompréhension face à la mort. Schmid, lui, qui ne se préoccupe pas de faire plaisir aux juges qui sommeillent en nous, s'investit soi-même — nous investit nous-mêmes — , ce qui est beaucoup plus gênant, en conduisant à la mort, dans son scénario, par le comportement de son personnage en direction d'elle.

Il part de nos angoisses (mort/amour) pour désillusionner nos comportements. De même qu'il joue les clichés, Daniel Schmid joue la métaphysique.

Mais la complexité de ce travail tient en ceci : de la même façon que Schmid décrasse nos regards par un démasquage définitif de clichés joués, de même il évacue la métaphysique en mettant en ambiance un sens rare du *sacré*. Comme Bataille. Une des parties de ce livre est constituée par un long interview de Schmid, délire étonnant de précisions où la narration de son enfance comme celle de ses tournages ne sont guère comparables qu'aux narrations des **Evangiles** ou des **Mille et une Nuits** : mondes séparés, interdits et inviolables.

C'est ce va-et-vient constant entre le sacré et le vécu (2) confirmé par tous ceux qui vivent pendant ses films, qui donne à ce rythme lent « générateur de métamorphoses » qui caractérise jusqu'à aujourd'hui son cinéma plus qu'une fonction de révolution dans la façon de recevoir l'image que peut avoir un spectateur occidental sur-informé : une fascination magique grâce à laquelle les vieux codes sont complètement assimilés.

Le livre conçu par Freddy Buache est donc composé essentiellement de trois parties : le portrait du magicien par Buache lui-même : un entretien avec le délirant par Freddy Buache et Marie-Magdeleine Brumagne : une lecture psychanalytique du mortuaire par Edgar Weiss. Autour de ces chapitres sont situés des traductions de chansons des films, des bouts de découpage et de dialogues, un portrait de Peter Kern, une filmographie de Ingrid Caven, etc.

Et surtout une des plus étonnantes iconographies de la littérature cinématographique : un ensemble de photos remarquables, remplaçant très astucieusement une « biographie ». L'auteur du livre a trouvé lui aussi comment jouer le cliché de la biographie : la « vie » de Daniel Schmid est racontée par une espèce de roman-photos à épisodes où sont mis en scène sa famille, ses amis et interprètes, où les noms propres sont seulement signalés par des initiales — ce qui permet de les inclure dans *l'imagerie* au lieu de l'anecdote.

Ce livre, dans sa conception formelle comme dans les directions thématiques qu'il esquisse, nous apporte dès aujourd'hui la certitude qu'un cinéma basé sur de tels comportements va sans cesse nous surprendre, nous piéger — nous jouer.

« *Le mot « jouer »*, comme l'écrit Freddy Buache, *offre ici le double sens que lui confèrent simultanément l'interprétation scénique et la tromperie délibérée* ». C'est dire que c'est un cinéma en face duquel nous sommes obligés, dans notre séduction ou dans nos défenses, d'être nous-mêmes. Si nous refusons que l'on trompe nos clichés, nous nous déterminons par rapport à eux. C'est sur cette voie juste que nous situe ce livre au début d'une œuvre qui, glorifions-l'en, provoque déjà les plus importants malentendus.

Jacques Grant

(1) Quand le livre a été écrit (fin 75), la filmographie de Daniel Schmid était composée d'un moyen-métrage (**Faites tout dans le noir**) et de deux longs (**Cette nuit ou jamais** et **La Paloma**). Depuis, Schmid a tourné (et fini de monter dans le courant février 76), à partir d'un scénario de Fassbinder : **Der Schatten der Engel (L'Ombre des Anges)**.

(2) Dont on peut déjà prévoir comme le point de non-retour avec le sur-prochain film de Schmid, qui parlera de sorcellerie, pour lequel il est allé se tremper chez les Indiens du Brésil.

COLLECTION LES INTROUVABLES
Cinq rééditions choisies

Nos lecteurs connaissent déjà par la publicité faite dans cette revue le principe qui a guidé les « Editions d'Aujourd'hui » pour le lancement de leur collection : donner à relire les ouvrages épuisés en les réintroduisant sur le marché en petite quantité, ce qu'autorisent les procédés techniques actuels.

L'eclectisme qui préside à la politique culturelle de cette collection n'a pas négligé, on s'en doute, le cinéma. Depuis un an les « Editions d'aujourd'hui » ont publié cinq ouvrages (sur 60) consacrés au 7ème art.

Pour ce premier anniversaire, on ne pouvait mieux choisir que de réunir ce « Merveilles du cinéma » dû à Georges Sadoul, paru il y a dix ans et déjà épuisé.

Excellent outil d'initiation à un univers qui tient de l'art, de l'artisanat, de l'industrie, de l'économie et du rêve, cet ouvrage de 260 pages s'ouvre pour l'essentiel sur les coulisses d'un métier plus mal connu qu'il n'y paraît et cherche intelligemment à répondre aux questions supposées du néophytes.

Les qualités de pédagogue de Georges Sadoul se révèlent ici plus grandes qu'il est habituel de le reconnaître. Et la globalité du propos comme sa structure répond manifestement bien à des curiosités envers le cinéma qui espèrons-le, iront en s'accentuant.

Rappelons qu'auparavant « Les introuvables » avaient publié le célèbre « Hitchcock » par Eric Rohmer et Claude Chabrol, le « Panorama du film noir américain » dû à Raymond Borde et E. Chaumeton, l'indispensable « Cinéma français sous l'occupation » de Roger Régent et enfin le passionnant « Charlot » de Louis Delluc.

Catalogue sur demande aux « Introuvables », Editions d'Aujourd'hui, 83120, Plan de la Tour, Var.

G.H.

Humeur

CONTRE LES POISSONS-PILOTES.

Nous vivons dans un monde intellectuel qui soigne son angoisse et son désarroi de façons fort diverses. La moindre n'étant sans doute pas une fâcheuse et complaisante tendance à la complication. « Ce n'est pas si simple... » est devenu un leitmotiv et le point de départ systématique d'approches intellectuelles qui se croiraient déshonorées de déboucher prosaïquement sur la pomme de Newton ou l'œuf de Christophe Colomb.

En matière de cinéma, comme en d'autres domaines, on assiste à une course au « plus » : c'est à celui qui ira plus loin que l'autre dans l'exegèse d'un auteur, qui dépassera Untel dans l'établissement ou la formulation d'un projet critique ou théorique quelconque. L'objet étudié (idée, film, univers, genre, forme) devient vite un prétexte qu'on oublie au plus vite aux seuls profits des prolongements qu'on lui a assignés. Dès lors, c'est ce prolongement lui-même qui devient objet de réflexion pour en arriver à une autonomie si forte qu'il occulte littéralement ce qui a constitué le prétexte à son existence.

Il se passe en certaines matières de théorie cinématographiques ce qui s'est produit jadis avec le phénomène « Planète » : on part d'un postulat conditionnel, on développe brillamment, puis on oublie le « si » initial pour imposer des conclusions fâcheuses que seul le bon sens finit par reconnaître comme sophismes.

L'exemple le plus probant de ce système d'extrapolation excessive est sans aucun doute ce « Jouissance-cinéma » produit par Claudine Eizykma aux Editions 10/18.

Le livre ne serait pas à prendre au sérieux ni même à signaler si les hasards de l'édition cinématographique n'en faisaient pas le point d'orgue farfelu de courants critiques théoriques qui auraient tendance, hélas, à se répandre un peu trop.

Dans le climat idéologique anti-intellectuel d'aujourd'hui, il serait oiseux de fournir des armes contre le principe même de la recherche théorique dont plus personne ne conteste la nécessité.

Des gens comme Barthélémy Amengual ou Georges-Albert Astre, entre autres, ont prouvé qu'il était possible d'effectuer des démarches critiques et théoriques sérieuses qui, pour être tributaires d'une complexité qu'ils entendent par ailleurs démontrer, n'en gardent pas moins une volonté farouche de rester intelligibles. L'effort intellectuel et rédactionnel que cela implique est certes contraignant. Mais l'efficacité recherchée est bien plus grande.

Avec le temps, le cinéma a perdu la qualité d'art populaire. Il a perdu ses belles capacités à se donner en spectacle, à se donner comme spectacle. Mais dans le même temps ses ressources esthétiques (passées, présentes et à venir) n'ont cessé de faire l'objet d'un approfondissement (chez certains créateurs), d'un examen plus subtil (chez certains théoriciens). Loin des nostalgies dangereuses qui feraient par trop regretter les jouissances passées du cinéma-spectacle, les cinéphiles d'aujourd'hui ont a faire l'effort d'inventorier intelligemment les ressources multiples que possède encore, dans son présent et son devenir, le septième art.

Mais accepter de reconnaître les phases multiples d'une complexité de plus en plus évidente n'implique pas qu'il faille sombrer dans les délices oiseux de théorisations narcissiques. Même en art, il y a des poissons-pilotes. Je ne vois pas en quoi les dénoncer serait tomber dans l'obscurantisme ou l'anti-intellectualisme auxquels notre propos risque de nous assimiler. Là encore, c'est un débat auquel nous invitons volontiers nos lecteurs à participer.

Gaston Haustrate

LE DOSSIER ROSI.

par Michel Ciment (Stock 2/collection Dire, 1976).

C'est sans doute depuis l'excellent Le Cinéma selon Bergman *de S. Björkman, T. Manns et J. Sima, paru dans la collection* Cinéma 2000 *de Seghers, le meilleur livre de cinéma paru en France. Sérieux, passionné, lucide, documenté. Et particulièrement important par l'analyse remarquable que l'auteur donne des rapports existant entre le cinéma et la politique. L'œuvre de Rosi est politique mais elle est aussi cinématographique. Je veux dire par là que Ciment n'aurait certainement pas écrit de livre sur un cinéaste engagé qui ne soit pas avant tout un vrai cinéaste. Il s'agit d'un livre-miroir comme les films de Rosi sont des films-miroirs. Ce qu'aucun metteur en scène n'a jamais tenté en France, Rosi l'a fait en Italie : donner une image vraisemblable des mécanismes destructeurs du Pouvoir et de la Violence, passer aux rayons X la tragi-comédie économique, sociale et politique du monde et de l'Italie en particulier. Le livre est divisé en quatre parties.*

Dans la première qui est un essai critique (Francesco Rosi ou le pessimisme de la raison et l'optimisme de la volonté), *Ciment rassemble les lignes de force de l'œuvre de Rosi, témoin* intéressé *qui cherche à rendre parallèles le récit policier et le récit politique, afin de ne pas risquer de jouer les esthètes de gauche pour spectateurs minoritaires et convaincus, piège dramatique où tombent presque tous nos révolutionnaires-cinéastes en chambre. Dans la seconde partie, des entretiens — dont certains ont déjà paru dans la revue* Positif *— éclairent les propos avancés par l'auteur dans son premier chapitre. Cette méthode d'encerclement des thèmes et de consolidation des hypothèses s'élargit encore dans la troisième partie réservée à la lecture de documents divers allant des articles de journaux aux comptes rendus de débats parlementaires. Ces documents ne font jamais double emploi. Leur choix est toujours judicieux et leur étude réserve d'étranges surprises sociologiques. Enfin une dernière partie est consacrée à l'indispensable bio-filmo-radio-théatrographie.*

L'un des apports les plus significatifs d'une telle entreprise est celui de l'iconographie. En effet le format modeste de l'ouvrage ne permet guère de coquetteries esthétiques. Mais la plupart des documents (photos de tournage, extraits photographiques des films eux-mêmes) sont le résultat d'un choix délibéré qui vient étayer l'ensemble « écrit » du livre. De film en film on saisit la démarche de Rosi à travers la fidélité de ses « structures photographiques ». A la mort de Salvatore Giuliano répond celle de Miguelin (Le Moment de la vérité), celle de *Lucky Luciano et celles des juges de* Cadavres exquis. *Les affrontements collectifs (révolte des femmes dans* Salvatore Giuliano, *discours de Gagliano dans* L'Affaire Mattei, *manifestation de rue dans* Main basse sur la ville, *rafle d'étudiants dans* Cadavres exquis) *répondent aux confrontations individuelles. Et à travers le monde des juges* (Salvatore G., Cadavres exquis), *des prélats* (Le Défi, Les Hommes contre, Cadavres exquis), *des militaires* (Salvatore G. Les Hommes contre), *des policiers* (Cadavres exquis), *on saisit par l'image répétitive le* procès *implacable qu'en dix-huit ans de cinéma, Francesco Rosi a intenté aux hypocrites gardiens de l'Ordre : la Justice, l'Eglise, l'Armée, la Police. L'ouvrage me semble indispensable pour la connaissance d'un des grands metteurs en scène de l'époque mais il ne s'adresse pas qu'aux cinéphiles. Il s'adresse aussi à ceux que la* politique *actuelle concerne. C'est-à-dire à tout le monde.*

Jean-Loup Passek

Paris VIII-Vincennes — (Route de la Tourelle, 75571 - Paris Cédex 12).

L'Université de Paris VIII-Vincennes possède un Département Autonome d'Etudes Cinématographiques et Audio-visuelles, l'un des plus importants et des plus originaux qui soient parmi les universités parisiennes.

Important de par le nombre d'étudiants inscrits (près de 3 000) et la variété des enseignements proposés, et ce malgré les difficultés croissantes que connaît le Département, sur lesquelles on reviendra.

Original de par son orientation et son mode de fonctionnement. Le Département a été ouvert en 1968, lors de la création de l'université de Vincennes. Le Ministère de l'Education l'avait conçu comme un département littéraire, c'est-à-dire dispensant un enseignement purement théorique, dans la tradition universitaire.

Etudiants et enseignants se sont très vite élevés contre cette conception et ont lutté pour que le département ne soit pas « un carcan universitaire dans lequel on se limiterait à tenir des discours sur le cinéma ». Refus donc d'une approche purement théorique, mais à l'inverse refus également d'un enseignement « techniciste » semblable à celui donné dans les écoles de cinéma, c'est-à-dire qui traite de la technique comme d'un domaine neutre et sans rapports avec la réalité sociale.

Comme l'a dit Marc Horwitz dans son article sur Vincennes (voir « Cinéma 76 » nº 184), le Département propose « un programme de travail qui allie sans coupure théorie /pratique, analyse de films, histoire du cinéma, de la photo, de la télévision, apprentissage technique, production d'images, de sons et de réflexions dans un enseignement en prise directe sur la réalité sociale ».

L'orientation du Département peut donc se résumer ainsi :

- pas de théorie pure, pas de « technicisme », mais une liaison (et non une simple juxtaposition) constante entre les deux au sein d'une pratique critique qui maîtrise ses déterminations idéologiques ;
- travail en liaison avec les luttes sociales en cours ;
- lutte contre l'idéologie dominante du cinéma aujourd'hui en France, dans tous les champs où elle s'exprime (enseignement, réalisation, critique).

Quant au fonctionnement du Département, il associe étudiants, enseignants et personnels au sein d'un collectif qui se réunit chaque semaine et où sont discutées et prises les décisions. Il n'y a pas d'instance « supérieure », pas de hiérarchie, mais une participation de chacun à tous les niveaux et dans tous les domaines.

DESCRIPTION DES PROGRAMMES :

A) Au niveau du 1er cycle et de la licence, l'enseignement est organisé non par cycles d'études mais autour d'un certain nombre d'axes de travail.

Les étudiants sont libres de leur choix, mais doivent respecter un certain équilibre entre U.V. théoriques et U.V. pratiques. La plupart des U.V. sont annuelles et doubles (certaines quadruples ou même plus). Tous les enseignements sont ouverts aux autres étudiants de l'université, qui peuvent les choisir comme U.V. mineures. Les diplômes décernés par le Département sont des diplômes libres, puisqu'il n'existe

pas pour l'instant de diplômes de cinéma à valeur nationale. Ce sont le Diplôme de 1er cycle mention - etudes Cinématographiques et Audio-visuelles » et la Licence libre d'Etudes Cinématographiques et Audio-visuelles.

I) AXE CULTURE, CINEMA ET LUTTE DE CLASSES.

Le cinéma et son enseignement ne sont qu'un aspect limité de la pratique sociale qu'a chacun de nous, mais ils doivent permettre de l'éclairer. L'axe pose donc la question : en quoi le cinéma peut-il contribuer à la transformation de la réalité ? Pour ce faire, on amène les étudiants à acquérir activement une conception précise de la réalité sociale, tant au niveau théorique (éléments de base et approfondissement) que pratique (réalisation de films pouvant contribuer aux luttes sociales, sur la base d'enquêtes précises. L'enseignement technique n'est pas donné séparément, mais selon les nécessités de la réalisation).

● *N 7 300-301 : Introduction au matérialisme historique et au matérialisme dialectique*, par Jean-Claude Moineau (assistant). L'U.V. donne aux étudiants un certain nombre d'outils théoriques de base, qui leur permettront d'étudier le cinéma d'un point de vue matérialiste et de passer à la réalisation de films militants.

● *N 7 302-303 : La conception matérialiste de l'art*, par Jean-Claude Moineau. Etudie la place de l'art au sein de la superstructure idéologique et le rapport de l'art à la lutte de classes.

● *N 7 304-305-306-307 : La question de la forme dans l'idéologico-culturel*, par Guy Millière (chargé de cours). Selon le programme, « il s'agira d'analyser en quoi la réalité historique et sociale ne peut fonctionner et se reproduire qu'à partir d'une imbrication multiforme où se constitue tout ce qu'il peut en être de la culture et des idéologies dans leurs rapports à la subjectivité, à la langue, à la pensée, au pulsionnel (...). La question de l'art sera (...) resituée en la secondarité de sa fonction : la forme artistique n'est qu'un redécoupage spécifique de la formalisation d'ensemble dont la culture est le nœud instanciel ».

● *N 7 308-309 : Cinéma bourgeois, cinéma révolutionnaire*, par Guy Chapouillie, Gérard Leblanc et Simon Luciani (tous trois chargés de cours et critiques à « Cinéthique »). Partant du principe qu'il n'y a pas de « cinéma militant » en soi, on étudie les implications des luttes populaires (ouvriers et paysans) au niveau de la spécificité cinématographique à partir des différentes tendances du cinéma bourgeois et du cinéma révolutionnaire ; on cherche aussi à définir une politique révolutionnaire du cinéma.

● *N 7 310-311 : Luttes anti-impérialistes et cinéma*, par Guy Chapouillie, Gérard Leblanc et Simon Luciani. Etudie la place de l'impérialisme français dans le monde actuel, dégage les éléments d'analyse et de soutien aux luttes anti-impérialistes les plus importantes, étudie les films qui reflètent le mieux le développement de ces luttes.

● *Groupes de réalisation : « Face à la réalité ouvrière et paysanne »*. Deux groupes de travail, en 16 mm et en Super 8, travaillent chacun en s'efforçant de lier l'étude théorique au développement des luttes ouvrières et paysannes.

● *N 7 312-313-314-315 : Groupe de réalisation 16 mm : « Les paysans face à la propriété de la terre »*, par Guy Chapouillie. Après un bilan des réalisations des années précédentes, le groupe choisit un thème de travail, apprend les techniques nécessaires puis passe à la réalisation du film.

● *N 7 316-317-318-319 : Groupe de réalisation Super 8 : « Problèmes de la santé »*, par Gérard Leblanc et Simon Luciani. Le groupe poursuit le tournage d'un projet de film commencé en 74-75, autour d'une famille de mineurs (problèmes sociaux, économiques, familiaux, de santé posés par le travail à la mine). Le film se poursuit par l'analyse des conséquences du travail sur la vie quotidienne des travailleurs, dans le cadre du complexe industriel « Usinor-Dunkerque ».

2) AXE CINEMA ET REPRESENTATION

● *N 7 320-321 : Cinéma et représentation historique*, par Jean Narboni (chargé de cours, critique aux « Cahiers du Cinéma ») et Jean-Henri Roger (chargé de cours). Etudie l'histoire et son reflet au cinéma (le film historique, le document d'actualités, l'archive) en posant le problème de l'événement historique, de l'objectivité et du parti pris, de la « vérité » historique, du temps dans un film historique, etc...

● *N 7 322-323 : Le film de reportage*, par Jean-Paul Aubert (assistant) et Jean-Henri Roger.

● *N 7 324-325 : Analyse de films*, par Jean Narboni. Analyse de quelques films à succès ; historique des grands courants critiques (Bazin et la critique phénoménologique, la critique sémiologico-structurale, la critique psychanalytique, la (les) critique (s) marxiste (s) ; fonction sociale de la critique ; identification et fétichisme, distanciation brechtienne ; analyse de l'« effet-cinéma » dans la pensée révolutionnaire (Vertov, Eisenstein), etc...

● *N 7 326-327 : Représentation des femmes au cinéma*, par Dominique Villain (chargée de cours). A partir de l'analyse de certains films, on étudie les questions du travail des femmes, de la famille, de la libération, et la façon dont ces questions sont posées.

● *N 7 328 : Stage d'initiation technique 16 mm*, par Jean-Paul Aubert et Jean-Henri Roger. Stage intensif sur plusieurs jours.

● *N 7 329-330 : Le cinéma documentaire*, par Jacques Dubuisson (chargé de cours). Etudie le reportage, le cinéma-vérité, les documentaires révolutionnaires chinois. Cherche à définir un nouveau cinéma documentaire, répondant aux besoins d'aujourd'hui.

● *N 7 331-332 : La représentation de la 2e Guerre Mondiale au cinéma*, par Jacques Dubuisson. L'histoire de la 2e Guerre, du fascisme et de la Résistance telles qu'elles sont représentées au cinéma, et l'enjeu de ces représentations.

● *N 7 333-334 : Atelier montage diapos-Réalisation de documentaire*, par Christian Mayaud (chargé de cours).

3) AXE CULTURE, CINEMA ET TIERS-MONDE

● *N 7 335-336 : Les cinémas du Tiers-Monde*, par Daniel Arroyo-Bishop (chargé de cours) et Serge Le Péron (chargé de cours, critique aux « Cahiers du cinéma »). Analyse de quelques thèmes dans des films sur le Tiers-Monde (la bureaucratie, la terre, l'immigration, les questions culturelles...)

● *N 7 337-338 : Analyse approfondie d'un film sur le Tiers-Monde*, par Serge Le Péron.

● *N 7 339-340 : Réalisation d'un montage diapo sur le Tiers-Monde*, par Christian Mayaud.

● *N 7 328 : Stage d'initiation technique 16 mm*, par Serge Le Péron.

4) AXE ENERGETIQUE CINEMATOGRAPHIQUE

● *N 7 341-342-343-344-345-346-347-348 : Energétique cinématographique*, par Claudine Eizykman (maître-assistante) et Guy Fihman (chargé de cours).

● *N 7 349-350 : Travail sur le son*, par Aimé Agnel (chargé de cours).

5) AXE INITIATION ET PRATIQUE DES TECHNIQUES CINEMATOGRAPHIQUES ET AUDIO-VISUELLES.

Les étudiants débutants suivent d'abord le

● *Tronc commun initiation technique de base*, par Claude Baible (chargé de cours) et Michel Saintourens (chargé de cours), qui donne une initiation à la photo, au montage audio-visuel, au Super 8 et au 16 mm, sous forme d'un cours théorique audiovisuel sur 6 semaines.

Ils peuvent ensuite suivre un ou plusieurs stages de formation technique, stages intensifs pendant plusieurs jours consécutifs.

● *Stage d'initiation technique 16 mm*, par Denis Lévy (assistant) et Yannis Tritsibidas (chargé de cours).

● *N 7 351 : Stage d'initiation technique photo*, par Yves Lorelle (assistant).

● *N 7 352 : Stage montage 16 mm*, par Dominique Villain.

● *N 7 353-354 : Initiation et pratique photo*, par Denis Lévy.

● *N 7 355 : Stage d'initiation technique vidéo*, par Jean-Paul Fargier (chargé de cours, critiques à « Cinéthique ») et Danielle Jaeggi (chargée de cours). Initiation de base au magnétoscope portable, au montage, au studio, à la régie, avec réalisation d'un petit sujet.

● *N 7 356-357 : Initiation technique générale*, par plusieurs enseignants (coordination : Daniel Arroyo-Bishop).

● *N 7 358-359 : Scénario et découpage*, par Danielle Jaeggi. Lecture de scénarios, analyse de films, écriture d'un scénario, problèmes de l'adaptation, etc...

● *N 7 360-361 : Technique son*, par Claude Baible. Enseignement technique et théorique (physique, physiologie, technologie, appareillage, prise de son) ; problèmes d'écriture sonore (avec travaux pratiques).

● *N 7 362 : Travaux dirigés*, par Yannis Tritsibidas. Portent sur le 16 mm, le montage, la couleur, etc...

● *N 7 363-364 : Réalisation d'un court-métrage de fiction 16 mm*, par Daniel Arroyo-Bishop.

● *N 7 365-366 : Travail sur une réalisation Super 8*, par Henry Sève (chargé de cours). L'U.V. poursuit une réalisation entreprise en 74-75 : montage synchrone d'une partie du film, puis tournage à nouveau.

● *N 7 367-368 : Atelier sur la photographie documentaire*, par Gérard Girard (chargé de cours). L'U.V. donne d'abord une initiation (méthodologie de la photo, prise de vue, développement, tirage, reportages faits par les étudiants). Puis deux groupes réalisent des documentaires sur l'actualité en France et les pays du Tiers-Monde et de la Méditerrannée.

● *N 7 369-370 : Réalisation de photo-romans*, par Denis Lévy.

● *N 7 371-372 : Pratique de la réalisation vidéo*, par Henry Sève. Montage d'un enregistrement de l'année dernière, puis réflexions sur diverses réalisations vidéo.

● *N 7 373-374 : La vidéo comme technologie douce*, par Jean-Paul Fargier. Des groupes de travail réalisent des vidéogrammes sur divers thèmes (énergie nucléaire, énergie solaire...)

6) UNITES DE VALEUR HORS AXE

● *N 7 375-376 : Cinéma albanais*, par Gérard Girard.

● *N 7 377-378 : L'image et le non-verbal*, par Yves Lorelle.

● *N 7 379-380 : Approche critique de l'industrie et des techniques cinématographiques*, par Michel Saintourens. L'industrie : système production-distribution-exploitation ; réglementation professionnelle.
Les techniques : prise de vue, prise de son, montage, procédés techniques.

● *N 7 381-382 : Scénario /découpage / mise en scène-Histoire*, par Anielle Weinberger (chargée de cours). Scénario et découpage d'un texte et (ou) d'un événement du XVIIIe siècle, en dégageant de façon critique toutes les options possibles de mise en scène.

(à suivre).

NECROLOGIE

CAROL REED

Cinéaste britannique (Londres 30 déc. 1906 - id.26 avril 1976). Acteur de théâtre en 1924, il se lia avec le romancier Edgar Wallace dont il devint le représentant direct à la British Lion. En 1932, il est dialoguiste et assistant-réalisateur de Basil Dean aux studios d'Ealing. En 1935 il dirige son premier film: **Midshipman Easy** après avoir collaboré à **It happened in Paris** (co-signé par R. Wyler). Il réalise successivement: **Laburnum Grove** (1936), **Talk of the Devil** (1937), **Who's your Lady Friend ?** (1937), **No Parking** (1938), **Bank Holiday** (1938), **Penny Paradise** (1938), **Climbing high** (1939), **A Girl must Live** (1939), **The Stars Look down** (1939), **Night Train to Munich** (1940), **Gestapo** (1940), **The Girl in the News** (1940), **Kipps** (1941), **A letter from home** (1941), **The young Mr. Pitt** (1942), **The New Lot** (1943), **The Way ahead** (1944), **The True Glory** (1945 ; en collab. avec Garson Kanin). A la fin de la Seconde Guerre Mondiale, Carol Reed s'impose en quelques films comme le plus grand des cinéastes de son pays avec David Lean. Il tourne successivement **Odd Man Out** (**Huit heures de sursis** (1947), **The Fallen Idol** (**Première désillusion**, 1948) et le célèbre **The Third Man** (**Le Troisième homme**, 1949) d'après un scénario de Graham Greene, qui triomphe au Festival de Cannes. Curieusement ce succès coïncidant avec la grave crise économique que rencontre le cinéma britannique à partir de 1950 ne va guère favoriser les projets de Carol Reed qui réalise successivement **An outcast of the Islands** (**Le banni des îles**, 1951) **The Man between** (**L'homme de Berlin**, 1953), **A Kid for two farthings** (1955) trois films où l'on note une certaine hésitation dans l'inspiration et la facture. Plus commerciaux encore, **Trapèze** (1956) remake de **Varlété**, le film de E. A. Dupont et **The Key** (**La clé** 1948) donnent à penser que les ambitions artistiques de Carol Reed seront désormais limitées. Annobli par la Reine en 1952, Reed se laisse séduire comme David Lean par le chant des sirènes hollywoodiennes. Après une nouvelle adaptation d'un roman de Greene : **Our Man in Havana** (**Notre agent à La Havane**, 1959) il est engagé pour tourner **The Mutiny of the Bounty** mais est finalement remplacé par Lewis Milestone. Il met en scène **The Running Man** en 1963 et **The Agony and the Ecstasy** (**L'Extase et l'Agonie**) en 1965 qui n'ajoutent rien à sa gloire. Mais en 1968 il triomphe avec une très pittoresque comédie musicale **Oliver** d'après Dickens qui lui apporte un Oscar et un nouveau succès.

The Last Warrior (**L'indien** 1970) et **The Public Eye** (**Sentimentalement vôtre**, 1972), seront ses deux derniers essais.

*

HANS RICHTER

Peintre, cinéaste et théoricien allemand (Berlin 1888 - Locarno 1 fev. 1976)

L'une des grandes figures de l'avant-garde des années 20. Il participa à divers mouvements artistiques *(Der Sturm, Futurisme, Dadaïsme)*, s'intéressa au film abstrait après avoir rencontré Viking Eggeling, tourna successivement **Prélude** (1919), **Fugue** (1920), **Rhythmus 21** (1921), **Rhythmus 23** (1923), **Rhythmus 25** (1925), **Filmstudie** (1926), mit en application ses recherches dans le film industriel et le documentaire social : **Inflation** (1928), **Vormittagsspuk** (Jeux de chapeaux 1928) qui bénéficia d'une participation de Hindemith, signa **Renn-symphonie** (1928, prologue au long métrage **Adriadne in Hoppegarten** de R. Dinesen) et plusieurs films publicitaires (**Zweigroschen zauber**, 1929 etc.). Son premier film sonore fut **Alles dreht sich, alles bewegt sich** (1929) puis il tourna **Metall** (1931-33). Il quitta l'Europe en 1940 pour les Etats-Unis et devint en 1942 directeur de l'Institute of Film Techniques of City College. En 1947 il entreprit un long métrage en couleurs de sept épisodes fantastico-freudiens dus à l'inspiration et à la fantaisie onirique de F. Leger, Max Ernst, M. Duchamp, Man Ray, A. Calder et Richter lui-même : **Dreams that Money can buy** (**Rêves à vendre**). Il réalisa ensuite **Thirty years of experiment** (1951), anthologie de ses propres recherches, **Passionate Pastime** (1956), **Dadascope** (1956), **8 x 8** (1956-57). On lui doit également de nombreux écrits théoriques dont **Filmkritische Aufsätze** (1920), **Der Spiel film** (1920), **Film gegner von heute - Film Freunde von Morgen** (1929).

MARTIN RACKIN

Scénariste et producteur américain (New York 31 juillet 1918 — Londres 15 avril 1976).

Il commença à écrire son premier scénario en 1942 (**Buy me that town** de E. Forde), se spécialisant surtout dans les films d'action : **Bombardier** (R. Wallace, 1943), **Air Raid Wardens** (E. Sedgwick, 1943), **Marine Raiders** (H. Schuster, 1944) **Riff Raff** (T. Tetzlaff, 1947), **Desperate** (A. Mann, 1947), **Close up** (J. Donahue, 1948), **Fighting Father Dunne** (T. Tetzlaff, 1948), **Race Street** (E. L. Marin, 1948), **Fighter Squadron** (R. Walsh, 1948), **Three Secrets** (R. Wise, 1950), **The Enforcer** (B. Windust et R. Walsh, 1951), **Distant Drums** (R. Walsh, 1951), **Sailor beware** (H. Walker, 1952), **The Clown** (R.Z. Léonard, 1953), **The Stooge** (N. Taurog, 1953), **The Great Diamond Robbery** (R.Z. Léonard, 1954), **Long John Silver** (B. Haskin, 1955), **Hell on Frisco Bay** (F. Tuttle, 1956), **Santiago** (G. Douglas, 1956), **The Big Land** (G. Douglas, 1957), **Top Secret Affair** (H.C. Potter, 1957), **The Deep Six** (R. Maté, 1958), **The Horse Soldiers** (J. Ford, 1959), **North to Alaska** (H. Hathaway, 1960).

Producteur, il donna notamment naissance à **The Helen Morgan Story** réalisé en 1957 par Michael Curtiz et au remake de **Stagecoach**.

Il fut producteur en chef de la Paramount entre 1960 et 1964 puis fonda les Productions Martin Rackin.

*

SAL MINEO

acteur de théâtre et de cinéma (New York 10 janv. 1939 - Hollywood 12 févr. 1976).

Son premier film fut **Six Bridges to cross** de J. Pevney (1955) mais il fut lancé surtout par **Rebel without a Cause** (**La Fureur de vivre**) de Nicholas Ray, tourné également en 1955, film dans lequel il jouait le rôle de Plato, l'ami de James Dean. Il interpréta ensuite **The Private War of Major Benson** (**La Guerre privée du Major Benson**) de J. Hopper (1955), **Giant** (**Géant**) de G. Stevens (1956), **Crime in the streets** (**Face au crime**) de Don Siegel (1956), **Somebody up there likes me** (**Marqué par la haine**) de R. Wise (1956), **Rocky, pretty Baby** de H. Bartlett (1956), **The Young don't cry** de A. Werker (1957), **Dino** de T. Carr (1957), **Tonka** (1958) **A Private's Affair** (**Les Déchaînés**) de R. Walsh (1959), **The Gene Krupa Story** de D. Weis (1959), **Exodus** d'Otto Preminger (1960), **Escape from Zahrain** (**Les Fuyards de Zahrain**) de R. Neame (1961), **The Longest day** (**Le Jour le plus long**) de K. Annakin, A. Marton, B. Wicki, G. Oswald et E. Williams (1962), **The Greatest Story ever told** (**La plus grande histoire jamais contée**) de G. Stevens (1964), **Cheyenne Autumn** (**Les Cheyennes**) de J. Ford (1964), **Who killed Teddy Bear ?** (1965), **Krakotoa** (**K. à l'Est de Java**) de B.L. Kowalski (1967), **Escape from the Planet of the Apes** (**Les Evadés de la Planète des singes**) de D. Taylor (1971). Il est mort poignardé en revenant d'une répétition de la pièce de théâtre **P.S. Your Cat is dead.**

*

LES LIEUX DE MARGUERITE DURAS

film documentaire pour la télévision (couleur) réalisé par Michelle Porte

Neauphle-le-Château. Regardons-y de près : ce nom musical est construit comme « Anne-Marie Stretter », « Lola-Valérie Stein », ou « le vice-consul de Lahore » : en son fort, une suite de sons faibles et rapidement prononcés, un dernier son fort. Neauphle-le-Château, c'est bien sûr le lieu où Marguerite Duras a fondé les inoubliables noms de ses personnages. C'est là que Michelle Porte, une jeune réalisatrice, est allée rencontrer, pour une émission que TF 1 a diffusée en deux parties, les 3 et 17 mai, l'auteur de **Nathalie Granger.** *Je choisis de dire « de* **Nathalie Granger** *» parce que ce film a été tourné par Marguerite Duras dans sa maison même, dans le village de Neauphle-le-Château, là où Michelle Porte est venue l'écouter, et que le lieu de ce film qui est le seul que Marguerite Duras ait entièrement inventé pour le cinéma est totalement celui de son habitation, de sa maison.*

Le film de Michelle Porte révèle comment la femme Marguerite Duras est à l'image de cette dialectique protection /tourment qu'elle met en scène dans ses films : l'incantation que produit très doucement la belle voix qui transporte son discours tout au long de l'émission, est-elle en effet autre chose que l'assurance que lui ont apportée l'harmonie et l'originalité de son discours intellectuel face à un monde qui l'agresse tellement qu'elle n'a pu faire autre chose que trouver comment le formuler le plus parfaitement possible pour mieux s'en protéger ?

Cette contradiction, qui est sans doute ce qu'il y a de plus fondamental à comprendre chez une artiste *aussi lucide, fait du film de Michelle Porte un rapport à Marguerite Duras beaucoup plus qu'à ses idées, ce qui est, pour nous qui la voyons remplir puis vider avec le même déchirement et la même passion les lieux d'Anne-Marie Stretter, beaucoup plus intéressant.*

Y a-t-il une différence réelle, même de niveau, entre les cris des enfants de l'école de Neauphle qu'on entend derrière l'interview et les cris de la mendiante qu'on entend derrière la re-création des angoisses de l'ambassadrice de France ?

Bâtir, exprimer, représenter une formulation du monde aussi intense que l'est celle de Marguerite Duras, n'est-ce pas, oui, parce qu'on a peur même des enfants ?

Les lieux de Marguerite Duras *apporte une chose essentielle que* **Nathalie Granger** *ne pouvait que camoufler c'est-à-dire désirer : les couleurs du lieu de vie. Des couleurs passées. C'est-à-dire sans agression, sans gêne. Harmonieuses à en pleurer. Mais Marguerite Duras ne pleure pas. Elle parle, ferme, souriante, pour qu'on la regarde, elle, celle qui parle, elle qui peut résoudre dans son harmonie présentée, par sa belle voix, les violences du monde, le temps d'un regard. Le regard sur elle ou le regard sur son film. Son film issu du même lieu qu'elle. Les creux violents des films de Marguerite Duras, c'est l'absence non mesurable d'un bonheur impossible.*

Jacques Grant

VIENT DE PARAITRE

LES ECRANS DE SOFIA

(VOYAGE FRANCAIS DANS LE CINEMA BULGARE)

PAR ALBERT CERVONI

Si vous souhaitez recevoir un exemplaire dédicacé à votre nom par l'auteur, adressez votre commande à

CINEMA 76, 6, rue Ordener, 75018 Paris
C.C.P. La Source 34 120 44

accompagnée de son montant (l'exemplaire : 24 F ; franco 27 F)

*Filmédition*s
PIERRE LHERMINIER EDITEUR

LES FILMS DU MOIS

L'ANNEE SAINTE	141	Jean Girault
APOCALYPSE 2024	142	L.Q. Jones
AU FIL DU TEMPS	117	Wim Wenders
BILAN TRIMESTRIEL	123	Krzysztof Zanussi
CADAVRES EXQUIS	131	Francesco Rosi
CHANTONS SOUS L'OCCUPATION	144	André Halimi
F. COMME FAIRBANKS	142	Maurice Dugowson
LA FEMME DU DIMANCHE	138	Luigi Comencini
GLORIA MUNDI	129	Nico Papatakis
LEGACY	134	Karen Arthur
NOUS NOUS SOMMES TANT AIMES	137	Ettore Scola
L'ODYSEE DU HINDENBURG	141	Robert Wise
L'ORDINATEUR DES POMPES FUNEBRES	139	Gérard Pirès
SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DESERT	126	Marguerite Duras
LA SURPRISE DU CHEF	141	Pascal Thomas
TUEUR D'ELITE	140	Sam Peckinpah
VERS UN DESTIN INSOLITE...	143	Lina Wertmuller
VINCENT MIT L'ANE DANS UN PRE	135	Pierre Zucca
LE VOYAGE DE NOCE	140	Nadine Marquand-Trintignant

SI VOUS DESIREZ

CREER UN CINE-CLUB

- O dans votre ville
- O dans votre quartier
- O dans votre M.J.C.
- O dans votre entreprise
- O dans votre établissement scolaire

LA F.F.C.C.

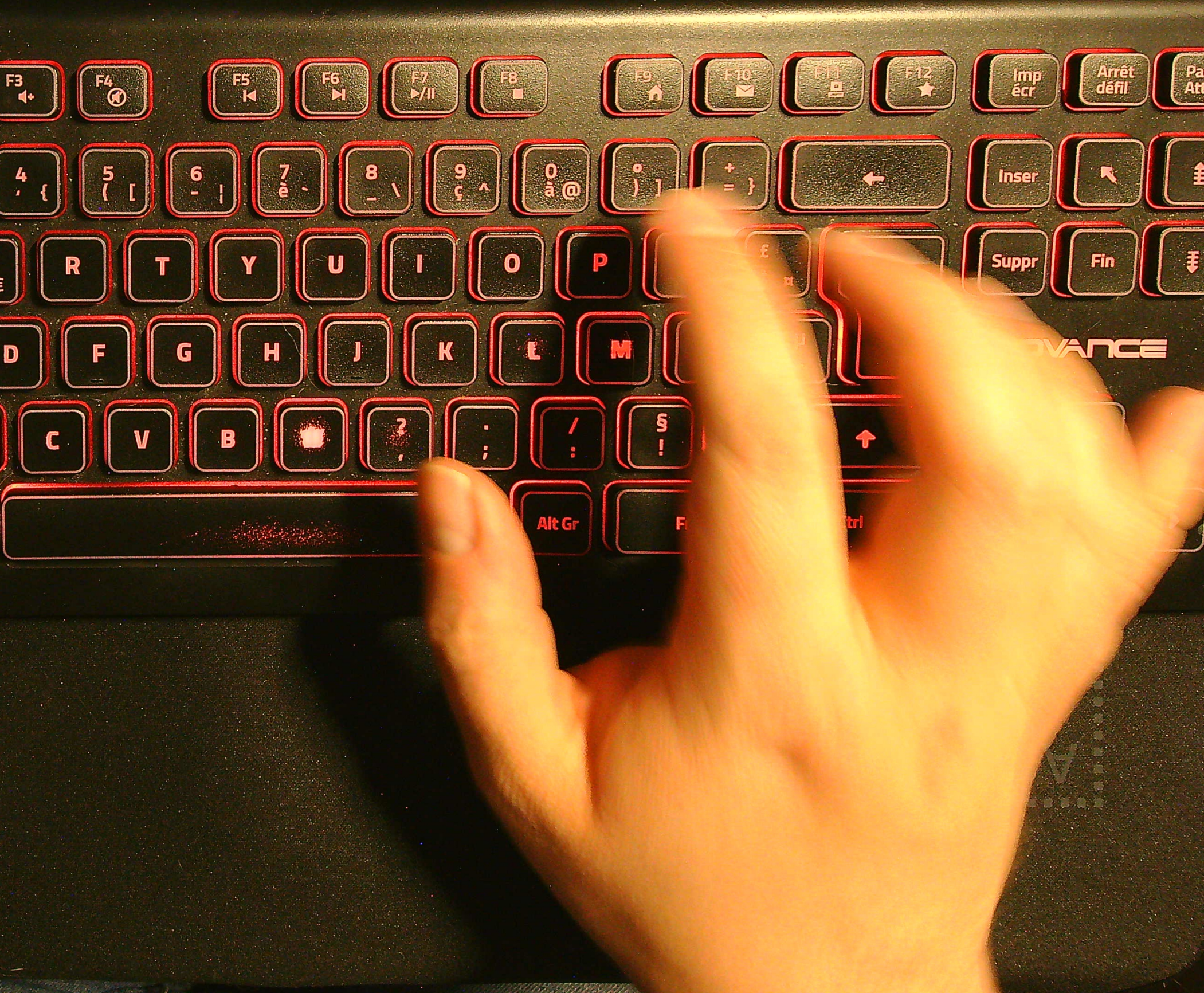
met ses services techniques à votre disposition :

- O affiliation (206 96 08)
- O programmation (206 96 06)
- O documentation (206 96 16)
- O comptabilité (206 96 08)
- O expédition (206 96 14)
- O cinéma 75 (208 72 93)
- O IFACC (208 72 93)

DOSSIER D'AFFILIATION, CATALOGUE ET ORGANISATION DE STAGES SUR DEMANDE — ECRIRE : 6, RUE ORDENER - PARIS 75018

delegations regionales

MEDITERRANEE Jean-Pierre PIQUEMAL, 6, rue Condorcet 34500 BEZIERS. Tél. 67 28.66.83
SUD OUEST Georges MALGOUYARD, 47, rue Rosa Bonheur 33000 BORDEAUX Tél. 56.44.38.94
NORD Secrétariat : Jeannine CATTEAU, 4 /51, rés. Flandre Rue Holden 59170 CROIX Tél. : 20.72.19.41
EST Georges SIGWARTH, 4, rue du Florimont 68230 TURCKHEIM Tél. : 89.49.06.88
LYON Secrétariat : Carla ZENARO, Les Landes de la Voie Romaine n°. 30 69290 CRAPONNE Tél. : 78.57.00.69


F3
F4
F5
F6
F7
F8
F9
F10
F11
F12
Imp écr
Arrêt défil
Inser
Suppr
Fin
R
T
Y
U
I
O
P
D
F
G
H
J
K
L
M
C
V
B
Alt Gr